

*Фонд*

П. М. ЯКОБСОН

**ПСИХОЛОГИЯ  
СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ  
АКТЕРА**



1 9 3 6  
ГОСЛИТИЗДАТ



$\frac{1}{9}$

2. kasant.

ХТМ. негган.

20/18-501.

Гоним



Мед.-библиотечка В.А. Оуркова \*

г. Казань, 6/VI-39.



10  
24  
32

СЦ

ГО  
"ХУ



П. М. ЯКОБСОН

# ПСИХОЛОГИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ АКТЕРА

ЭТЮД  
ПО ПСИХОЛОГИИ  
ТВОРЧЕСТВА

Редакция и предисловие  
В. КОЛБАНОВСКОГО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“  
Москва 1936



бот  
уч  
кон  
вос  
бой  
выс  
нос  
тол  
сов  
ния  
сам  
сост  
О  
мож  
ряд  
кажу  
никну  
жения  
ческая  
Еш  
экспер  
процес  
мента  
ментал  
Сов  
ный пр  
ях, — он  
области



### ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строки</i>		<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
30	15	св.	близко	близкого
80	8	сн.	покорный	покойный
84	2	св.	зело	дело
120	3	св.	неигрываю	наигрываю
144	9	сн.	Касицкой	Косицкой
169	14	св.	принивсят	привносят
191	15	св.	упражнениях	упражнениях
199	13	св.	идзвестной	известной
201	18	сн.	единное	единое

П. М. ЯКОБСОН — Психология сценических чувств актера.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>В. Колбановский. О сценических чувствах актера (Предисловие) . . . . .</i>	3
К истории вопроса (Введение) . . . . .	15
Глава I. Постановка проблемы . . . . .	32
Глава II. Сценическая работа и условия возникновения сценических чувств . . . . .	47
Глава III. Характерные особенности сценических чувств . . . . .	69
1. Сценические чувства и внимание . . . . .	70
2. Сценические чувства и волнение . . . . .	77
3. Настоящие ли это чувства? . . . . .	82
4. Длительность сценических чувств . . . . .	87
5. Сила сценических чувств . . . . .	90
6. Течение сценических чувств . . . . .	97
7. Партитура сценических чувств . . . . .	109
8. Сценические чувства в будничной жизни актера . . . . .	114
9. О влиянии житейских состояний на сценические чувства . . . . .	121
Глава IV. Особенности осознания сценических чувств . . . . .	136
1. Фиктивность сценических чувств . . . . .	138
2. Сценические чувства и раздвоение сознания . . . . .	141
3. Сознание произвольности сценических чувств . . . . .	149
4. Сознание публичного испытывания сценических чувств . . . . .	155
5. Выражение сценических чувств . . . . .	157
6. Наслаждение сценическими чувствами . . . . .	164
Глава V. Сценические чувства и творческое сознание актера . . . . .	168



Глава VI. Пути и перспективы . . . . .	185
Приложение: [Л. С. Выготский, «К вопро-	
осу о психологии творче-	
ства актера» . . . . .	197
Краткий указатель литературы	
по психологии творчества	
актера . . . . .	212



## О СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВАХ АКТЕРА

### (Предисловие)

Психология творчества — одна из наименее разработанных областей знания. До настоящего времени научная психология не сумела объяснить основных закономерностей психической деятельности человека, его восприятия, мышления, воображения. Еще более слабой она чувствует себя при попытке овладеть тайнами высших сфер сознания — явлениями творчества. Трудность научного анализа этих процессов объясняется не только сложностью самого предмета, но и крайним несовершенством методов психологического исследования. Испытанные методы — наблюдение, эксперимент и самонаблюдение, — взятые порознь, оказываются мало состоятельными в лаборатории творчества.

Объективное наблюдение за творческим процессом может уловить только некоторые внешние действия, ряд усилий, нередко разорванных, хаотических, порой кажущихся бессмысленными, но бессильно будет проникнуть в тот неясный пока процесс внутреннего «брожения ума», в итоге которого возникает новая творческая ценность.

Еще менее пока совершенен в тех же условиях эксперимент. Очень сложно руководить творческим процессом и направлять его в нужную для эксперимента сторону. Но соответствующие методы экспериментального исследования несомненно будут найдены.

Совсем бессильно самонаблюдение. Малодейственный прием в обычных психологических исследованиях, — оно оказывается еще более несостоятельным в области творчества, хотя бы потому, что людей, спо-



собных творить, слишком мало среди исследователей творчества.

Все же трудность проблемы не говорит еще о ее безнадежности. Скорее, напротив, она стимулирует исследователя, заставляет искать новых путей и средств для ее преодоления.

Отдельные попытки, сделанные в этом направлении буржуазными психологами, не увенчались успехом. К многочисленным спекулятивным теориям о природе психических явлений прибавились новые, столь же бесплодные, рассуждения о сущности творчества. Все эти мистические концепции о «трансцендентном» характере творчества, «интуиции», «божественном озарении» или «глаголе», «наитии свыше» стоят значительно ниже уровня научной критики. Их нельзя принимать всерьез. Не в пример им гораздо ценнее и плодотворнее те вдумчивые и кропотливые поиски и собирание фактического материала, которые предприняты некоторыми советскими психологами. Не обладая разработанной научной теорией творчества и руководясь только рабочими гипотезами, они сосредоточили свое внимание на фактах, наиболее типичных для творческого процесса, и на сравнительном анализе самонаблюдений ученых, изобретателей и художников с объективной оценкой результатов их творчества. Работа, сделанная ими, носит эмпирический характер и стоит на аналитической ступени развития. Но это отнюдь не умаляет ее объективной научной ценности, ибо без фактов нет теории. Вопрос о подлинном теоретическом обобщении накопленного материала — следующая стадия работы, требующая времени.

К числу таких работ, представляющих известную научную ценность, несмотря на недостаточную зрелость психологической концепции автора и несовершенство методов исследования, принадлежит и предлагаемая вниманию читателей книга П. М. Якобсона «Психология сценических чувств актера».

Исследование психологии актера — чрезвычайно трудная область для изучения процессов творчества. Специфическая черта работы актера, существенно отличающая его от других видов художественной дея-



тельности, заключается в том, что актер в процессе созидания образа одновременно является «субъектом, предметом и инструментом» творчества. В его деятельности слиты органически три фактора творческого процесса. В этом — исключительная трудность изучения психологии актера. Но зато эта трудность компенсируется такими преимуществами в самом ходе исследования, какие недоступны ни в одной другой области.

Главное из этих преимуществ заключается в том, что сама деятельность актера представляет собою естественный эксперимент, позволяющий глубоко проникнуть в сокровенную природу чувств человека, вскрыть тайные пружины их механизма. Суть творчества актера состоит в искусстве временного перевоплощения его в тот образ, который создан им путем тщательного изучения определенного героя пьесы, отражающего идею всего произведения, а вместе с нею и некоторое явление социальной действительности. Искусство актера выражается в тех внешних приемах игры на сцене, которые должны адекватным образом, то есть путем максимального приближения к художественной правде, отразить глубокий внутренний смысл переживаний героя пьесы и заразить зрителей их условной истинностью.

Самый процесс формирования образа в представлении актера, а затем оформления его в известных приемах игры — весьма сложен, но в то же время доступен наблюдению в своих отдельных стадиях, на репетициях, первых спектаклях, когда творческий замысел актера проявляется наиболее ярко, хотя и не с абсолютной полнотой. Разгадка этого процесса, нередко мучительного, облегчается высказываниями самих актеров, стремящихся вскрыть замысел автора пьесы, найти верный тон произведения и наиболее яркие по правдивости и впечатляемости черты образа.

Анализ этого материала, произведенный П. М. Якобсоном, проливает свет на интимную сторону творчества актера, позволяет проникнуть в глубинные механизмы его деятельности. Правда, этот материал неоднороден и местами внутренне противоречив. Он отра-



жает богатство и разнообразие мира актерских индивидуальностей. Приемы актерского мастерства глубоко различны у представителей разных театральных школ и в разные исторические эпохи. Тем не менее, удастся наряду с этими различиями установить и единство, общие закономерности, определяющие творческий путь актера на протяжении всей истории театра.

Еще в классической литературе о театре была намечена та узловая проблема, в решении которой — ключ к пониманию актерского творчества, — проблема сценических чувств актера. С исключительным блеском и глубиной она была поставлена автором знаменитого «Парадокса об актере», Дени Дидро.

В этом замечательном произведении великого французского энциклопедиста XVIII столетия, — к сожалению, недостаточно известном широким кругам нашей общественности и, прежде всего, актерскому миру, — поставлен, в свойственной гениальному диалектику парадоксальной форме, вопрос о характере чувств и переживаний актера на сцене.

Основной тезис рассуждений Дидро об искусстве актера кажется необычайно спорным и неправдоподобным. Дидро требует от актера большой силы суждения, спокойной наблюдательности, проницательности и никакой чувствительности. Сила большого актера, по мнению Дидро, заключается в искусстве всему подражать, но ничего не чувствовать. Это звучит парадоксально. История театра уже во времена Дидро насчитывала немало блестящих актеров, воздействовавших на зрителя исключительной неподдельностью и искренностью своих чувств при исполнении роли. Это были так называемые актеры «внутра». Их успех в меньшей степени зависел от внешних приемов мастерства. Но именно анализ игры актеров этого типа и привел Дидро к его парадоксальному выводу:

«Меня укрепляет в этом моем мнении та неровность, которая всегда есть у актеров, играющих «внутри». Не ждите от них никакой цельности; игра их — то сильная, то слабая, то пылкая, то холодная, то пощ-



лая, то возвышенная. Завтра они провалят тот самый момент роли, который так удался им сегодня, и, напротив, великолепно выйдет у них тот момент, который совершенно не удался накануне. Актер же, который будет играть обдуманно, изучив природу человека, неуклонно подражая какому-нибудь идеальному образцу, руководимый своим воображением, своею памятью, — такой актер будет всегда одинаков на всех спектаклях, всегда будет ровно совершенен: все у него было размерено, соображено, изучено, приведено в правильный порядок. В его декламации нет ни однотонности, ни диссонансов. У его страстности — правильное нарастание, правильные вспышки и погасания, начало, середина, вершина. Те же интонации, те же позы, те же движения; и если один спектакль чем-нибудь разнится от другого, то различия эти по большей части в пользу последующих представлений. Такой актер никогда не зависит от дня: это — зеркало, всегда отражающее предметы, и притом отражающее их с тою же точностью, с тою же ясностью и верно-стью; подобно поэту, он не перестает черпать из бездонных глубин природы; если бы он черпал только из себя, он весьма скоро истощил бы свои личные богатства».

В искусном диалоге, излюбленной форме для отстаивания своих тезисов, Дидро привел немало убедительных аргументов в пользу своего взгляда, основанных на прекрасном знании сценических фактов того времени.

Однако в актерской среде утверждения Дидро продолжают оставаться спорными до настоящего времени. Многие актеры оспаривают его взгляд, но немалое количество защитников подтверждает изумительную правильность точки зрения философа.

История театра со времен Дидро обогатилась многочисленными фактами, говорящими за и против его парадокса. Быть может, самая противоречивость доказательств лучше всего говорит о жизненной правдивости утверждения блестящего мыслителя. Но истинное решение этого вопроса зависит не от большинства



голосов. Его критерием, как и во всех случаях, является практика.

Бесспорной заслугой Дидро является сама постановка вопроса о чувствах актера как основном звене, за которое нужно ухватиться, чтобы проникнуть в сущность его творчества, разгадать секреты его мастерства.

Поэтому мы считаем правильным путь, который выбрал автор этой книги, сосредоточив свое внимание на центральной проблеме — на изучении психологии сценических чувств актера.

Может показаться на первый взгляд, что анализ сценических чувств актера не в состоянии исчерпать всей сложности его творчества, всего своеобразия психологии актера, ибо она несводима только к чувствам. Это сознает и автор книги, но от этой односторонности его спасает стремление разрешить свое исследование в духе основных требований диалектического материализма.

Анализ сценических чувств актера является для автора этой книги только необходимой ступенью познания, закономерно ведущей исследователя к синтетическому изучению психологии актера, к его творческому сознанию.

От тщательного рассмотрения сценической работы, порождающей специфический характер сценических чувств, автор переходит к детальному анализу их течения и развития в процессе творческой работы актера над ролью.

Он видит специфику сценических чувств в их нарочитости, фиктивности, вносящей некоторую двойственность, внутренний разлад в сознание актера.

Фиктивные чувства, вырабатываемые актером для каждой роли, представляющие результат творческой работы его ума, опираются на естественные чувства актера. Между тем и другим родом чувств происходит известное взаимодействие. В движении естественных и сценических чувств наблюдаются диалектические переходы.

Это наблюдение вносит существенную поправку в категорическое утверждение Дидро об абсолютной

нечувствительности  
с т в у е т н  
чувства и  
Это отличает  
Фиктивные  
из его есте  
актер, — в  
ли повтор  
пользовате  
диапазоне,  
ные чувств  
продуктом  
интеллект  
проницате  
тельно ш  
этому ак  
не свойс  
ратному  
В это  
Ермолов  
Не и  
была с  
чале ка  
ракт  
боко пр  
чувства  
потрясе  
Анал  
поправк  
убедите  
как ре  
же важ  
ности.  
Вним  
ведено  
самонаб  
что до  
чается  
«мук т  
процесс  
тон все



нечувствительности актера. Актер безусловно чувствует на сцене, создавая известный образ, но эти чувства иные, отличные от его естественных чувств. Это отличие не абсолютное, а относительное. Фиктивные чувства актера диалектически развиваются из его естественных чувств. Преодолевая свои чувства, актер,— в том случае, если он не желает в каждой роли повторять самого себя,— в то же время может использовать собственную гамму чувств только в том диапазоне, которым он владеет. Но так как фиктивные чувства актера являются еще в большей мере продуктом рациональной деятельности его интеллекта, результатом силы его суждения и проницательности, то амплитуда их колебания значительно шире амплитуды его естественных чувств. Поэтому актер на сцене может изображать чувства, ему не свойственные, поддаваясь, в свою очередь, их обратному влиянию на его естественные чувства.

В этом отношении чрезвычайно характерен пример Ермоловой.

Не испытав никогда чувства ревности, она должна была сыграть роль ревнивой мавританки. Задача вначале казалась ей непосильной. Однако, продумав характер переживаний героини пьесы, она настолько глубоко прониклась этими новыми, фиктивными для нее чувствами, что своей игрой потрясла зрителей и была потрясена сама.

Анализ работы актера над ролью вносит еще одну поправку в парадокс Дидро. Его утверждение звучит убедительно, когда он оценивает игру актера на сцене как результат творческой работы актера, но столь же важно оценить самый процесс этой деятельности.

Внимательное изучение этого процесса, произведенное Якобсоном в театре (б. Корш) и на основе самонаблюдений крупных мастеров сцены, показывает, что достижение «нечувствительности» в игре получается в итоге длительных переживаний, подлинных «мук творчества», испытываемых каждым актером в процессе настраивания собственного инструмента под тон всей пьесы, или, выражаясь языком автора, пере-



стройки естественных чувств на фиктивные чувства, являющиеся нередко антиподом первых. Следовательно, талантливое «обезьянство» актера (Дидро), лишенное чувствительности, оказывается результатом длительной и напряженной работы над чувствами, точнее, интенсивной работой чувств актера. Такова диалектически понимаемая сущность творческой работы актера, приведшая Дидро к парадоксальному выводу. Истина и ложь его утверждения объясняются смещением результата и процесса творческой работы актера.

Особенную ясность в этот вопрос внесла гениальная система Станиславского. Выдающийся мастер современного театра сумел добиться в итоге упорных исканий такого органического слияния актера с творимым им образом, что самому наблюдательному взору бывает трудно различить в талантливой композиции его спектаклей естественные чувства актеров от фиктивных. Естественный характер искусственной игры артистов Художественного театра достигается упорной работой каждого актера в отдельности и всего сценического коллектива в целом над органическим освоением каждого образа и всей пьесы. Только в том случае, если артист МХАТа начинает чувствовать, что он зажил чувствами создаваемого им образа, как своими, — что представляет собой бесспорно результат упорной работы его над осознанием роли, — задача считается решенной. Вполне понятно, почему артисты МХАТа и других современных театров в своих высказываниях опровергают мнение Дидро. Они чувствуют, и несомненно ярко и глубоко чувствуют на сцене, что не мешает им одновременно филигранно отделять сценические чувства под контролем сознания. Эта «отделка» чувств, «контроль» сознания, по мнению Дидро, разделявшемуся традиционной психологией, убивает чувства, лишает актера чувствительности. Однако с точки зрения современной научной психологии дело обстоит не так. Чувства и мышление неотделимы друг от друга и хотя различаются между собой по своей природе и течению, но в то же время образуют един-

ство нашей п  
над чувствами  
Воспитание  
степенного знач  
ролю. Оно  
Всегда ли  
димо актеру?  
ограничивает, а  
скую индивиду  
На протяжении  
дораздел межд  
ники». Пробле  
ратыгина не с  
ном смысле во  
вы творчества  
ской организ  
сторона пси  
пределы раб  
циального и  
со времен  
эволюция т  
предельной  
венных  
театральных  
тельного р  
Контур  
этиде пре  
га Л. С. В  
Индивиду  
деляли пре  
В настояще  
потребност  
ей обществе  
пролетарско  
тельством,  
ру вообще  
мастера теа  
естественны  
танной  
мост пьесы  
Значит



ство нашей психики. Поэтому «контроль» сознания над чувствами не убивает, а воспитывает их. Воспитание чувств становится задачей перво-степенного значения в творческой работе актера над ролью. Оно же сохраняет свое значение в его игре.

Всегда ли, однако, это воспитание чувств необходимо актеру? Быть может, оно в некоторых случаях ограничивает, а тем самым и уничтожает яркую актерскую индивидуальность?

На протяжении всей истории театра проходит водораздел между актерами «нутра» и актерами «техники». Проблема Дюмениль и Клерон, Мочалова и Каратыгина не снята со сцены и в наши дни. В известном смысле вопрос здесь упирается в глубинные основы творчества актера, в особенности его биологической организации, в свойства его темперамента. Эта сторона психологии творчества актера выходит за пределы работы Якобсона и представляет тему специального исследования. Однако вся история театра со времен Дидро и, в особенности, бурная и яркая эволюция театра в Советском Союзе, показавшая с предельной ясностью определяющую роль общественных сдвигов в формировании и направлении театральных школ, дает основание и для предварительного решения данной частной проблемы.

Контуры этого решения очерчены в талантливом этюде преждевременно умершего советского психолога Л. С. Выготского.

Индивидуальные особенности актера «нутра» определяли прежде его исключительный успех на сцене. В настоящее время, в связи с изменением культурных потребностей населения, обусловленных всей историей общественного развития и, в особенности, великой пролетарской революцией и социалистическим строительством, предъявляются другие требования к театру вообще и к актеру в частности. Даже крупнейшие мастера театра обязаны подчинить бурное проявление естественных чувств определенной системе, выработанной известной театральной школой. Впечатляемость пьесы достигается игрой ансамбля.

Значит ли это, что стирается индивидуальность



актера? Отнюдь нет. Весьма показательной в этом отношении является также школа Художественного театра. Каждый из актеров этой школы обязан был, включаясь в общий ритм спектакля, сдерживать и ограничивать естественные проявления своего темперамента. Об этом прекрасно свидетельствует самонаблюдение крупнейшего мастера советской сцены В. И. Качалова. Войдя в коллектив «художественников», он должен был многое пересмотреть и отбросить в своей прежней манере игры на провинциальной сцене, выделявшей яркий талант, и начать играть по-новому. Тем не менее, талант В. И. Качалова, как и десятков других больших актеров МХАТа, расцвел именно благодаря новой театральной культуре. Эти факты из истории современного театра блестяще подтвердили, что сила и сплоченность коллектива не только не «стирают» яркой индивидуальности, а, наоборот, способствуют ее наилучшему развитию.

Определяющая роль общественных закономерностей, влияющих на развитие театра и актера, становится вполне очевидной. Ей принадлежит решающее слово и в обсуждении существенного и спорного вопроса о темпераменте актера. Нужно отдать должное Дидро. В этом пункте он гениально угадал то решение спорной проблемы, которое представляется единственно правильным с точки зрения современной научной психологии.

Изучение сценических чувств, являясь узловой проблемой психологии актера, далеко не исчерпывает всей ее сложности. Ознакомление с работой Якобсона поставит перед читателями и исследователями десятки новых проблем, представляющих большой научный интерес и насущно необходимых для практики воспитания актера. Следует помнить, что эта книга является одним из первых шагов на новом поприще психологического исследования. Перед исследователями открываются широкие и многообещающие перспективы. Они являются мощным стимулом для дальнейших исканий в этой интересной и важной области знания.

В. Колбановский.



«Es ist töricht zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut...

...ohne Nachdenken bringt der Mensch sich das, was in ihm ist, nicht zum Bewusstsein und so merkt man es auch jedem grossen Kunstwerk an, dass der Stoff nach allen Richtungen hin lange und tief erwogen und durchdacht ist...»

(Hegel, «Ästhetik», B. I, S. 354—355.)

«Нелепо думать, что подлинный художник не осознает того, что он делает...

...человек не достигает без размышления сознания того, что в нем живет, и поэтому-то на всяком большом произведении искусства видно, что материал его долго и глубоко взвешивался и продумывался по всем направлениям...»

(Гегель, «Эстетика», т. I, стр. 354—355.)



Тепер  
ки превр  
листичес  
в ее ор  
тые обл  
построе  
актера.

Начи  
интерес  
чества.

Задач  
многооб  
если бы  
лишь по  
кими ви  
мерности  
материал

<sup>1</sup> Смот  
«Эмпириче  
ра». В не  
Э. Иенша,  
пов актера,  
Отмеча  
нако, упус  
ление реал  
Schnieder



## К ИСТОРИИ ВОПРОСА

### Введение

Теперь, когда психология в итоге своей перестройки превращается в науку на последовательно материалистических основаниях, становится наукой всецело, в ее орбиту начинают включаться ранее не затронутые области и круги проблем. Приходит время и для построения подлинно научной психологии творчества актера.

Начинают появляться работы, затрагивающие эту интересную, своеобразную область человеческого творчества.

Задачи этой новой ветви психологического знания многообразны. Было бы методологически неверным, если бы работы по психологии актера направлялись лишь по линии выяснения того, в какой мере и с какими видоизменениями применимы к актеру закономерности, установленные на другом психологическом материале<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Смотри недавно вышедшую статью Эдмунда Шнидера «Эмпирические структурно-психологические исследования актера». В ней автор, отправляясь от типологического учения Э. Иенша, пытается дать классификацию психологических типов актера.

Отмечая интересный конкретный материал статьи, нельзя, однако, упускать из виду того, что в ней получили свое проявление реакционно-идеалистические основы типологии Иенша. Schnieder Zeitschrift. f. angew. Psychologie, 1932, В. 42,—Н. 4.



Задача нарождающейся психологии актера в значительной мере состоит в том, чтобы научно осветить те серьезные проблемы психологического порядка, над которыми в течение веков билась мысль актеров, театральных педагогов и теоретиков.

Искусство театра по самому своему существу должно было выдвинуть ряд значительных проблем.

Эти проблемы были рождены практикой актерской работы и техникой самого театрального искусства и настоятельно требовали своего решения.

Могла ли психология старой формации, с ее порочными исходными методологическими предпосылками, с ее отрывом от социально-исторической практики, дать такой ответ, который бы действительно прозвучал в театральном плане? Она его не давала, да, по существу, серьезно и не пыталась дать. И театр решал эти проблемы сам, житейски, помимо науки, потому что их уяснения требовала практика театральной жизни, а наука была беспомощна. Это были вопросы о впечатлениях зрителей в связи с игрой актера, это были вопросы о приемах работы актера, вопросы театральной педагогики. Проблема воздействия на зрителя, в зависимости от характера и метода игры актера, исторически вылилась в вопрос о переживаниях актера во время игры.

Перед глазами зрителя актер должен показать живого, исполненного страстей, плоти и крови человека, встречающегося в бурных коллизиях с другими людьми. И актер должен быть правдивым и убедительным в глазах зрителя, с чем бы он внутренне ни выходил на подмостки; этой правдой он побеждал зрителя и вызывал то удивление, о котором нам поведал Шекспир устами Гамлета:

Не дивно ли: актер при тени страсти,  
При вымысле пустом был в состояньи  
Своим мечтам всю душу покорить;  
Его лицо от силы их бледнеет,  
В глазах слеза дрожит, и млеет голос,  
В чертах лица отчаянье и ужас,  
И весь состав его покорен мысли.  
И все из-за чего, из-за Гекубы?



Что он Гекубе, что она ему,  
Что плачет он о ней?

*(Второе действие, перевод Кронеберга.)*

Конечно, бывали эпохи в развитии театра, когда актер, отвечая вкусам и социальным устремлениям того класса, для которого творил, превращался только в передатчика текста, чтеца литературной, а иногда и «ученой» драмы (например «ученая комедия» у гуманистов, спектакли иезуитских школ в начальном периоде и т. д.).

Бывали также периоды в истории театра, когда актер передавал на сцене не живого человека во всей сложной социальной мотивации его поступков, а давал схематизированную фигуру, иногда остро поданную в социальном плане, иногда выхолощенную (например *commedia dell'arte*) и т. д. И эта фигура становилась застывшей маской, которую нетрудно было воспроизводить каждый вечер, имитируя раз установленную схему.

Но все-таки в основном театр драматический, особенно в эпохи подъема того или иного класса, отличался не занимательностью сюжетов, не галереей масок, а брал «за живое» зрителя взволнованностью изображаемых ситуаций, силой страстей, картиной борьбы социальных групп, остротой коллизий, бросая социально насыщенное содержание в массы зрителей.

Актер такого театра действовал силой, конкретностью, искренностью переживаний изображаемой личности. Такой театр уже по-иному захватывал и волновал своих зрителей.

Не случайны, а глубоко симптоматичны свидетельства о воздействии на современников пьес Лессинга и Шиллера в мрачных условиях гнета и несправедливости немецкой жизни восемнадцатого века.

«На немецких современников Лессинга его трагедия («Мисс Сарра Симпсон») подействовала не как поэтическое, а как социальное откровение; при первом представлении во Франкфурте-на-Одере, на котором присутствовал сам Лессинг, зрители в течение трех



с половиной часов сидели тихо как статуи, и плакали»<sup>1</sup>.

«Во время первого представления «Разбойников» в Маннгеймском национальном театре (13 января 1781 года) театр был подобен сумасшедшему дому: выпученные глаза, стиснутые кулаки, грохочущие ноги, хриплые вскрики в зрительном зале. Чужие люди падали, плача, друг к другу в объятия, женщины, близкие к обмороку, двигались к дверям»<sup>2</sup>.

Театр, стремящийся к тому, чтобы захватить зрителя определенными идеалами, пробудить в нем нужные социальные чувства, взволновать его яркими образцами человеческой борьбы за известные принципы, требовал и требует от актера не механического говорения текста, не холодной виртуозности, а теплоты, искренности, убедительности, могущей зажечь зрителя.

И это может быть достигнуто в том случае, если актер увлечен своей работой, если он в какой-то мере «входит» в роль (употребляя распространенный на театре термин), эмоционально ее окрашивает.

Конечно, многое может сделать режиссер. Он может заслонить неумелого актера. Остротой и оригинальностью трактовки, разнообразием мизансцен он может подать пьесу в такой оболочке, что зритель не заметит фальшивых звучаний, но все-таки и режиссер не может заставить зрителя поверить в убедительность образа, созданного актером, заразиться внутренней устремленностью его, если его слова не будут полны той взволнованностью, в которой выявляется искренность и которую никогда не заменит холодная виртуозность и имитация переживания.

Проблема такого взволнованного, а вместе с тем художественно убедительного творчества актера представляет большое значение и для нашего советского театра.

Наш театр — активный участник в строительстве социалистической культуры — ставит перед собой ог-

<sup>1</sup> Мering, «Легенда о Лессинге», с. 358.

<sup>2</sup> Martersteig, «Das Deutsche Theater im 19 Jahrhundert», 1904, S. 104.



ромные общественно-культурные задачи. Наш театр призван к тому, чтобы силой художественного воздействия и воплощения внедрять новое общественное сознание, новые идеалы в миллионы зрителей, с жадностью рвущихся в театр и любящих его. Советское искусство, кино, театр стремятся к тому, чтобы зритель, читатель увидел нового человека, был захвачен его устремлениями, проникся его идеалами и полнотой своих страстей, отверг то, чем живет человек, укорененный в старом, отживающем мире. «Мы хотим волновать зрительный зал, мы хотим, чтобы наш зритель любил наших героев и ненавидел наших врагов», — писали братья Васильевы, постановщики «Чапаева».

И этого же хочет наш театр, так быстро растущий в условиях яркого расцвета новой социалистической культуры, на базе огромных хозяйственных и политических успехов Советской страны. Во всех уголках Союза создаются новые театральные организмы, растут трамы, возникают колхозные театры; театральная жизнь пульсирует ярко и наполненно. Темы человека с новым общественным сознанием, образы новых героев широкой вереницей проходят на сценах советского театра. И актер, сознающий себя участником социалистического строительства, ставит перед собой задачу преподносить зрителю образы, полные художественной правды и искренности.

Но решение актером задачи быть всякий раз убедительным, правдивым, захватывающим — требует больших творческих усилий и работы.

Простого требования того, чтобы роль была эмоционально насыщена, абсолютно недостаточно, потому что далеко не всякое переживание актера может дать положительный результат. Разве не известно, что актер так называемого «нутра», отрицавший систематическую работу и ждавший эмоционального подъема, наката чувств, давал, за исключением отдельных проблесков, заезженную ходульно-пафосную игру, полную криков, срывов и небрежности!

Конечно, наш новый советский актер, воспитанный советской культурой, не может пойти по пути актеров



«нутра», отрицавших подлинный творческий труд и мастерство. Когда актер из человека, в основном бывавшего в богеме и в кругу мелких интересов, превратился в участника строительства новой жизни, когда изменилось его общественное сознание, то он, естественно, не может идти по пути оправдания праздности. И не этого следует бояться, думая о путях развития и роста молодого актера.

Но разве не известны случаи, когда актеры, даже работавшие над ролью, были захвачены ею, плакали, а эти слезы не действовали на зрителя и лишь его раздражали, то есть эмоция, волнение актера не стали средством воздействия на зрителя! Определялось это характером, существом самой эмоции.

В силу этого вопрос о том, как надо актеру подходить к роли, чтобы быть убедительным на сцене, представляет собой значительную, принципиально важную практическую проблему. Эта проблема стихийно приводила практиков театра к психологическому плану ее постановки. Надо ли актеру переживать в процессе творчества и самого спектакля, или нет, если он стремится воздействовать на зрителя и убеждать его?

Вот вопрос, о котором спорили крупные актеры и теоретики актерской игры на протяжении не меньше чем двухсотлетнего периода. Мы говорим — двухсотлетнего, потому что имеем материалы с начала восемнадцатого века, трактующие об этом животрепещущем вопросе. Но, конечно, можно с уверенностью говорить о том, что этот вопрос стоял для театра в порядке дня и раньше, поскольку практика театра, то есть игра актеров, показывала то или другое отчетливое его решение. И, судя по отдельным намекам, можно думать, что это касается не только профессионального театра (шекспировского, комедии дель'арте, немецких странствующих трупп), но и «самодеятельного», условно говоря, театра прошлого (театр ремесленников и крестьян — Нидерланды, Тироль и т. п.).

В рассуждениях театральных педагогов, в сообщениях актеров об их творческом опыте проблема ставилась в узком технико-практическом плане, не приобретая нужной психологической широты.

Уже  
нии о  
ральны  
ворил  
нима  
же ду  
ваниям  
сильно  
Под  
итальян  
писавш  
tativa»,  
ду. В  
идушие  
чтобы  
жания.  
Фра  
должен  
стояще  
ными т  
Пре  
сын, ак  
боте «  
ли акте  
своей р  
«Если  
уже не  
цаю, чт  
движен  
следств  
жение н  
в необъ  
сам обм  
го, что  
С на  
Дидро, т  
1 Цити  
1928 год  
2 Цити  
1925  
3 Цити



Уже в 1727 году Франциск Ланг в своем «Рассуждении о сценической игре», предназначенном для театральных постановок иезуитского школьного театра, говорил: «Вообще необходимо, чтобы актер хорошо понимал мысль поэта, интенсивно возбуждал в себе то же душевное состояние и своими душевными переживаниями, словами и всей игрой своей его возможно сильно выражал»<sup>1</sup>.

Подобные взгляды высказывал известный актер итальянской комедии дель'арте Луиджи Риккобони, написавший в 1728 году сочинение «Dell'arte rappresentativa», а также «Pensées sur la déclamation» в 1738 году. В то время как Ланг дает те или иные советы, идущие по внешней линии образа, Риккобони требует, чтобы актер в своей работе шел от внутреннего содержания.

Французский теоретик Дюбо говорит: «Декламатор должен растрогать самого себя, потому что только настоящее внутреннее переживание делает убедительными тон и жест»<sup>2</sup>.

Противоположных взглядов держится Риккобони-сын, актер итальянской комедии в Париже, в своей работе «Искусство театра» (1750 год), утверждая, что если актер с достаточной силой изображает ощущения своей роли, то зритель уж думает, что он ими охвачен. «Если с кем-нибудь случается такое несчастье, то он уже неспособен правильно играть; я отнюдь не отрицаю, что актер при очень сильных местах ощущает движение (душевное, очевидно), но это движение есть следствие того напряжения, которое вызывает выражение не почувствованной страсти. Это приводит кровь в необычное волнение, вследствие чего актер может сам обмануться, если он не исследует точно причин того, что он испытывает»<sup>3</sup>.

С наибольшей резкостью высказывает этот взгляд Дидро, поклонник холодного мастерства Клерон, в своем

<sup>1</sup> Цитирую по книге «Старинный спектакль в России», 1928 год, где дан перевод работы Ланга — стр. 170.

<sup>2</sup> Цитирую по книге Kjerbüll-Petersen «Die Schauspielkunst», 1925.

<sup>3</sup> Цитирую по книге Kjerbüll-Petersen.



«Парадоксе об актере». Дидро, этот идеолог поднимающегося нового класса, зачинатель буржуазной, сентиментальной «слезной» драмы, говорил, что актер «должен быть холодным и спокойным наблюдателем». «И потому я требую от него проницательности и никакой чувствительности», «крики его скорби отчетливо обозначены в его слухе. Жесты его отчаяния запечатлены в его памяти и были предварительно выучены перед зеркалом. Он знает с совершенной точностью, в какой момент вынет платок и когда потекут у него слезы», лишь «при полном отсутствии чувствительности вырабатываются актеры великолепные»<sup>1</sup>. По мнению Дидро, невозможно психологически совместить самообладание, необходимое актеру, с чувством.

Высказывания по вопросу о переживании актера продолжают носить полемический характер и в конце восемнадцатого века. Знаменитая актриса Клерон в своем трактате «*Réflexions sur la déclamation*» высказывается так: «Как часто смеялась я над глупостью тех, кто упрекал меня за то, что в игре моей чувствовалось искусство. А что же должно было в ней чувствоваться? Ведь не была же я в действительности Роксаной или Аменаидой. Уж не должна ли я была вносить в исполнение этих ролей мои собственные чувства и превращать их в свой образ и подобие? Нет, конечно. Так что же должна была я в таком случае давать зрителям? Искусство и только искусство, ибо ничего более не оставалось»<sup>2</sup>.

С горячностью возражает м-ль Клерон не менее знаменитая м-ль Дюмениль, соперница Клерон по театру «Французской комедии» («*Mémoires de M-lle Dumesnil*», Paris, 1822—1825).

В дальнейшем, почти вплоть до нашего времени, рассуждения о том, должен или не должен актер переживать на сцене, ведутся уже в духе постановки вопроса у Дидро. Отношение к ставшей классической постановке вопроса Дидро разделяет на два лагеря и

<sup>1</sup> Дидро, «Парадокс об актере», перевод Н. Эфроса, 1922 год, стр. 4, 9 и 10.

<sup>2</sup> Цитирую по книжке Л. Я. Гуревич «Творчество актера», ГАХН, М., 1927 год, стр. 13.



актеров девятнадцатого века. В ответ на высказывания Коклена, что «в то самое время, когда актер всего сильнее и правдивее выражает известные чувства, он не должен ощущать и тени их»<sup>1</sup>, Сальвини решительно заявляет: «Я полагаю, что каждый великий актер должен чувствовать и действительно чувствует то, что изображает»<sup>2</sup>.

Итак, Дюмениль, Иффланд, Тальма, Ирвинг, Сальвини, Ленский, Щепкин стоят за необходимость переживания на сцене. Клерон<sup>3</sup>, Моле, Превиль, Коклен отрицают эту необходимость. Конечно, удельный вес самой проблемы в театре в ту или другую историческую эпоху, то или другое решение ее определялись не столько индивидуально-психологическими особенностями высказывавшихся актеров, сколько различным пониманием социальной функции театра, характером отношения актера к театру в целом, которые и создали ту или другую структуру сценического самочувствия актера.

Честолюбивая Клерон, тянувшаяся к дворянству, изображавшая на материале классической трагедии изящные манеры и благородное обращение, Сосницкий — арбитр манер и мод для светской молодежи<sup>4</sup>, —

<sup>1</sup> Л. Я. Гуревич, «Творчество актера», стр. 15.

<sup>2</sup> Сальвини, «Несколько мыслей о сценическом искусстве». Журнал «Артист» № 14, 1891 год, стр. 58.

<sup>3</sup> Нельзя не отметить, что Клерон отрицала существенное значение переживания роли только на спектакле, а не в период творческого процесса, в период овладения ролью. О значении переживания в период работы над ролью произвольно говорит — правда, другими словами — и Коклен, когда он утверждает, что к изображаемой фиктивной личности надо подойти так, чтобы она имела «особую душу».

<sup>4</sup> Сосницкий (1794—1871 годы) — петербургский актер николаевской эпохи.

«По словам бывшего режиссера Петербургской группы Н. И. Куликова, Сосницкий превосходно играл роли молодых людей — франтов, гвардейских офицеров, знаменитых бар и забубенных повес. Следя за современными ему выдающимися личностями, по прекрасным военным и светским манерам, по франтовству в нарядах, Иван Иванович и сам со сцены сделался авторитетом в одежде, в манерах, в ловкости, как светской, так и гвардейской молодежи». (Варнеке, «История русского театра», 1913 год, стр. 502.)



имели другой идеал актера и театра, чем бывший крепостной, член герценовского кружка, Щепкин<sup>1</sup>, рвавшийся к значительному, волнующему репертуару, чем Тальма, актер Великой французской революции, или гарибальдиец Сальвини, понимавшие назначение театра в эмоциональном воздействии на зрителя, в эмоциональном ответе на волнующие его вопросы. Но тем не менее, спор шел в узком плане техники актерского искусства, носил беспомощный с точки зрения науки характер и не выходил за рамки постановки вопроса у Дидро.

В восьмидесятых годах девятнадцатого века вопрос о переживании актера пытается решить анкетным методом английский театральный критик Вильям Арчер<sup>2</sup>. Многие из опрашиваемых им актеров заявляли, что они на самом деле переживают изображаемые ими эмоции, другие отрицали это относительно себя. Бине с целью проверки парадокса Дидро обратился с небольшой анкетой к девяти крупным актерам. Все они утверждали, что положение Дидро для них неприемлемо<sup>3</sup>.

Осмысление этой проблемы, так заостренно формулированной Дидро, продолжало происходить и в недрах театра, вызываемое к жизни как самой практической работой актеров, так и задачами обучения молодых актеров. Наибольшее значение для нашего театра после революционного периода, и отчасти дореволюционного, имели воззрения К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова — руководителей и идеологов целых театральных организаций. Конечно, взгляды этих деятелей театра на природу, роль и значение сценических переживаний представляли собой лишь какое-то звено в целом их понимании назначения актера, его функций в театре и

<sup>1</sup> «Поприще мое,— писал Щепкин Гоголю,— и при новом управлении без действия, а душа требует деятельности, потому что репертуар нисколько не изменился, и все та же мерзость и мерзость». (Письмо к Гоголю от 24 октября 1842 года.)

<sup>2</sup> Сведения об Арчере взяты из книги Л. Я. Гуревич.

<sup>3</sup> А. Binet, «Réflexions sur le paradoxe de Diderot». «L'Année Psychologique», 1897.



задач воспитания актера, составляли какой-то элемент в их творческой системе. Весь этот комплекс воззрений, осмысливающий практический театральный опыт в плане известного понимания задач и целей театрального искусства, превращался у каждого из этих режиссеров в свою теорию актерского мастерства. У К. С. Станиславского же подобная теория в результате его работы развернулась в подробно разработанную, единственную в своем роде, систему воспитания актера.

Но вместе с тем приходится подчеркнуть, что взгляды вышеупомянутых деятелей театра, послужившие обоснованием практики актерской работы в театрах Художественном, имени Мейерхольда, имени Вахтангова, Камерном и являющиеся орудием воспитания актеров, не носят характера научно развернутых положений. Те теоретические принципы, которые привлекаются из отдельных наук, например психологии, физиологии, рефлексологии и т. д., для обоснования тех или иных положений в контексте этих теорий неразвернуты и часто случайны. Это можно, например, сказать о рефлексологических принципах биомеханики В. Э. Мейерхольда, представляющих расширительное толкование рефлексологии Павлова и некритическое применение теории эмоций Джемса Ланге. Про систему же К. С. Станиславского следует сказать, что те замечательные и существеннейшие психологические открытия, которые там имеются, затемняются тем идеалистическим обрамлением и тем псевдонаучным психологическим истолкованием, которое они получали в отдельных изложениях этой системы, в практике отдельных ее последователей, да и во взглядах на театр и искусство актера самого К. С. Станиславского. Научно-теоретическое обоснование этой системы еще только придет.

Сказанное относится также и к вопросу о сценических переживаниях. Эти переживания, осмысленные в плане практического приложения к воспитанию актера, в воззрениях вышеупомянутых руководителей отдельных направлений нашего театра остаются еще недоуясненными в плане научном. Проблема сцени-



ческих переживаний и по этой линии театральных поисков остается научно нераскрытой<sup>1</sup>.

Только в последние годы появляются работы, пытающиеся теоретически, научно осмыслить вопросы актерского творчества. В этих работах проблема о переживаниях актера получает более расчлененный характер. Показывается, что под словом «переживание» скрывается сложное психологическое явление. Начинается обоснование того, что актер переживает, но по-особому. Так, следует отметить книжку театрального критика Л. Я. Гуревич «Творчество актера», в которой проблема творчества актера показана в контексте психологии творчества вообще; в ней мы имеем тонкий анализ художественных сценических переживаний, в отличие от нехудожественных переживаний.

И в ряде немецких работ<sup>2</sup> мы видим ту же тенденцию понять по-новому проблему переживаний актера,

<sup>1</sup> Недостаточное раскрытие существа сценических переживаний приводило многих из наших театральных деятелей к неправильному их истолкованию, а отсюда и к неверным практическим выводам. Так было и с К. С. Станиславским. Правда, воззрения К. С. Станиславского за годы работы его над своей системой претерпели значительную эволюцию, и как они будут фиксированы в подлежащей опубликованию книге — сказать трудно. Но, во всяком случае, переданные Вахтанговым в своих записях от 1911 года воззрения К. С. Станиславского в тот период на существо сценической эмоции носили ложный характер. К. С. Станиславский, по словам Вахтангова, отказывался признать утверждение Сальвини, что «между сценическим и естественным переживанием существует разница». *Беседы К. С. Станиславского с молодежью МХТ, записанные Е. Б. Вахтанговым в 1911 году; цитирую из статьи Б. Е. Захавы «О творческом методе театра Вахтангова», журнал «Советский театр» № 12, 1931 год, стр. 8, 9.*

<sup>2</sup> Д-р Кьербюль-Петерсен в книге «Die Schauspielkunst» (1925 год) пытается решить вопрос о состояниях актера, отпавляясь от теории сознательной иллюзии Конрада Ланге. Критика этих наивных попыток уложить в теорию Ланге ряд больших явлений, показанных в его же собственной книге, дана в небольшой работе д-ра Мёллера «Der Schauspieler», 1926, «Wissen und Wirken».

На вопрос о том, что испытывает актер в своей роли, Мёллер говорит: «В основе действия актера лежит до сих пор не отмеченное промежуточное душевное состояние, которое одинаково далеко от настоящего чувства, как и от не-чувства». Попыт-



но сделано в этом направлении пока еще очень мало.

Изучение психологии актера, в плане ли общепсихологическом или сценическо-театральном, находится в начальной стадии. В то же время несомненно, что нужды театра в научно-психологическом освещении его практических и «технологических» запросов велики, и театральная мысль, предоставленная сама себе, не может их самостоятельно разрешить. Театр ждет научного решения своих вопросов, и притом такого решения, которое, обладая нужной научной строгостью, не сходило бы с рельс театральной специфики и не уходило бы в русло общей психологии.

На основе всех достижений современной психологии надо искать путей к научному объяснению практики актерской работы. В театр должен себе проложить дорогу эксперимент, при этом не абстрактный общепсихологический эксперимент, ненужный театру, а эксперимент, близкий театру, освещающий не только особенности актерской работы, но и пути воспитания актера. Желание ближе подойти к театрально-психологическим проблемам и направило наше исследование на путь научного выяснения волнующего театр

---

ки Мёллера показать своеобразие состояний актера на сцене интересны, но его работа, в сущности, дает лишь перечень проблем.

Новая трактовка проблемы сценических переживаний становится уже прочным достоянием театральной мысли. С высказываниями Мёллера интересно сопоставить суждения Б. Е. Захавы о сценических чувствах в статье «Природа сценической игры». Б. Е. Захава считает, что мы имеем «право предположить существование особой формы переживания, которая свойственна именно актеру, присуща, главным образом, сценической игре и которую, следовательно, мы могли бы определить как специфически сценическое чувство, сценическое переживание. На вопрос о том, должен ли актер переживать на сцене чувства образа, мы таким образом в праве ответить и «да» и «нет»: «нет» — если имеется в виду жизненное переживание, «да» — если речь идет об особом, отличном от жизненного, сценическом чувстве». (Б. Е. Захава, «Природа сценической игры»).

Задача, стоящая перед научно-психологическим исследованием, как мы видим, состоит в том, чтобы вскрыть детально то, что формулируется в ряде высказываний как общее, принципиальное утверждение.



вопроса о переживаниях актера на сцене. Думается, что всестороннее изучение вопроса о сценических переживаниях, о путях их возникновения, их характере, качествах и способах испытывания не только осветит принципиальную роль и техническое значение их в актерской работе, но даст и ряд методических указаний, которые позволят с большей легкостью подойти и к другим конкретно-психологическим вопросам творчества актера.

Есть и еще ряд веских соображений, которые вызывают интерес именно к этой проблеме. Задача сегодняшнего этапа научной психологии — это бороться за утверждение ведущей роли сознания в творчестве, против идеалистически-иррационалистических концепций об определяющей роли бессознательного, а также против механистических воззрений, отрицающих сложную исторически обусловленную работу сознания в сфере творчества<sup>1</sup>. «Борьба за «сознание» или за «бессознательное» является лишь одной из форм идеологической борьбы. Она не изолирована от основных установок, защищаемых разными социальными группировками в классовых столкновениях нашего времени»<sup>2</sup>.

Творчество во всех областях социально-общественной практики — в науке, искусстве, технике — плод напряженнейшего, конденсированного труда и думания, яркое воплощение работы человеческого сознания. С огромной ясностью это можно увидеть и в сфере творчества актера. Это проявляется не только в той длительной работе над ролью, которую проводит ак-

<sup>1</sup> Смотри Шеллинг «Философия искусства» и Гартман «Философия бессознательного», в которых идеалистически-иррационалистические концепции получили свое отчетливое выражение. Различные современные нам реакционно-идеалистические высказывания фашистских идеологов о творчестве (о лунатизме творчества, Интуиции с большой буквы и т. д.) являются, по существу, лишь перепевами этих работ и не прибавляют ничего нового к этой, уже опровергнутой научным изучением творчества, аргументации.

В советском театре идеалистические тенденции в вопросах творчества актера еще не изжиты полностью.

<sup>2</sup> Вяч. Полонский, «Сознание и творчество», 1934 год, стр. 83.



тер, но, что особенно интересно, и в сфере сценических эмоций, которыми окрашивается исполнение роли.

Все человеческие чувства в их особенностях, направленности и характере — явления исторические. «На различных формах собственности, на социальных условиях существования поднимается целая надстройка различных и своеобразных чувств, иллюзий, понятий и мировоззрений. Весь класс творит и формирует все это на почве своих материальных условий и соответственных отношений»<sup>1</sup>.

Но качество историчности в особенности присуще именно сценическим чувствам — плоду определенного развития культуры и искусства, плоду определенного развития театра соответствующей эпохи.

Они сами рядом с картинами, поэмами, скульптурой — продукт человеческого творчества. Вскрыть работу сознания в сфере творческих чувств, в этой области, излюбленной иррационалистами, окружающими эти чувства ореолом стихийности и непознаваемости, является увлекательной задачей.

Сценические чувства актера представляют собой результат большой его работы, связанной с творческим овладением образом роли. Эта работа, ее задачи и цели видоизменяют характер возникающих чувств, придают им новые качества и создают из них своеобразный, новый, интересный тип человеческих чувств. Особенно существенно, что при этой работе актеру удается подлинно овладеть своей эмоциональной стихией и превратить ее в настоящее средство выразительного воздействия, подкупающее зрителя своей правдивостью и теплотой. Но этот результат бывает лишь после больших трудов и усилий. Должны сложиться психологические механизмы высокого порядка, чтобы эти чувства заняли существенное место в структуре роли, стали составной частью образа. Увидеть своеобразные черты сценических чувств, те условия для их овладения, которым подчиняется актер, — значит увидеть, как в

---

<sup>1</sup> Маркс, «18 брюмера Луи Бонапарта», Сочинения Маркса и Энгельса, т. VIII, стр. 347.



фокусе, особенности творческой работы актера. В самом факте превращения сферы эмоционального, которой актер овладевает, в средство, которое актер бросает в зрительный зал, окрашивая экспрессию фигуры, жеста, интонации,—проявляется всего ярче своеобразие творческой работы актера, его совершенное владение своим психо-физическим материалом.

И вот эти сценические чувства, представляющие собой такое сложное комплексное явление, должны быть освещены и анализированы в их существенных признаках и полноте их качеств и сторон.

### Примечание

Огромные затруднения для всякого театрально-психологического исследования создаются из-за бедности и незначительности материала, близко к практике и жизни театра. Конечно, история театра накопила нам большой мемуарный материал высказываний актеров и наблюдений зрителей, и в нем есть свидетельства и по психологии творчества. Но эти материалы, в общем, случайны. Известное подспорье для накопления материалов представляет собой анкетирование и опрос актеров и их товарищей по поводу их работы. Анкета имеет одно значительное достоинство. Она в сравнении с мемуарами имеет более систематический и упорядоченный характер и, наравне с ними, остается на конкретной почве актерского опыта и практики. А это очень существенно. Однако и анкетных материалов очень немного из-за трудности их собирания. Но, во всяком случае, тот анкетно-опросный материал, который был в руках автора, значительно облегчил ему задачу по выявлению отдельных сторон деятельности актера.

Автор располагает материалами специальной большой анкеты по психологии актерского творчества, проведенной с 1923 по 1929 год театральной секцией ГАХН среди московских и ленинградских актеров, за что и выражает свою глубокую благодарность Л. Я. Гуревич, организатору и неутомимому руководителю этого трудного дела.

Ответы (по существу целые творческие биографии) были получены от следующих актеров:

Академический Малый театр — от нар. арт. республики Ермоловой, засл. арт. республики Лешковской, Шухминой, нар. арт. республики Массалитиновой, засл. арт. республики Белевцевой, Смирновой.

Московский Художественный академический театр — от засл. арт. республики Лужского, засл. арт. республики Подгорного, нар. арт. республики Качалова, засл. арт. республики Хмелева, засл. арт. республики Поповой.

Камерный театр — от нар. арт. республики Коонен.



Театр Революции — от засл. арт. республики Бабановой, а также от засл. режиссера республики Петровского, засл. арт. республики Блюменталь-Тамарина, засл. арт. республики Плотникова, нар. арт. Грузии Сапаровой-Абашидзе, Гайдебурова, Скарской, Нелидова, Анненковой-Бернар, Михайлова, засл. арт. республики Максимова.

Значение анкеты велико не столько количественно, сколько качественно. Большая часть цитат в нашей работе взята из материалов анкеты. При этом надо иметь в виду, что анкеты подвергались соответствующей научной обработке, анализу и сопоставлениям и брались только такие цитаты, которые оправданы контекстом всей анкеты, в смысле облика актера, а также его реальной сценической деятельности.

Помимо этих материалов, автором были получены путем беседы материалы от нар. арт. республики Михоэлса (ГОСЕТ), засл. арт. республики Горюнова (театр им. Вахтангова), засл. арт. республики Астангова (Театр Революции), каковым он приносит свою благодарность.



## ГЛАВА I

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

«Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования». Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвления».  
(Из статьи «О профсоюзной дискуссии».)  
Ленин.

Наша задача — на основе положений современной психологии дать научное решение проблемы о переживаниях актера, так как осмысление работы актера производилось уже сотни лет в недрах самого театра, не получив там отчетливого решения. На этой проблеме тяготеет бремя длительной и многосмысленной постановки вопроса. И для того, чтобы дать проблеме радикально новое освещение, надо вместо словесно-формальных споров, в которых этим переживаниям часто приписывались несуществующие качества, прежде всего установить, каковы же актерские переживания в их конкретном своеобразии. Лишь после этого первого этапа можно будет ставить вопрос о типах актерских переживаний, об их различном удельном весе и месте в отдельных актерских школах и у отдельных актерских индивидуальностей, а также о детальном изучении процесса формирования психологических механизмов, ведущих к образованию этих чувств.

Но как подойти к конкретному явлению? Как науч-



но установить конкретные, существенные признаки актерских переживаний и, с одной стороны, избежать голого схематизма, а с другой—не завязнуть в многообразии случайных признаков? В психологии нет еще достаточно определившихся четких методов для выполнения этой задачи, так как, несмотря на сильное тяготение к конкретному, которое в психологии отчетливо проявляется в последнее время, еще неясны как пути изучения отдельных конкретных явлений психической жизни, так и пути изучения всей конкретной человеческой личности.

Психология, бурно развивавшаяся в девятнадцатом веке, стремилась найти устойчивые элементы душевной жизни и видела в установлении закономерности сочетания и связи элементов ключ к пониманию психики человека. Но этот путь необходимо приводил к абстрагированию от реальной психической жизни человека, то есть абстрактности и механистичности положений психологии. Вся богатая сфера человеческих отношений, социальных и асоциальных чувств, человеческого сознания, роста и развития личности или оставалась в стороне, или изучалась в таком плане, что не содействовала жизненному пониманию личности. Получился парадокс: наука о психике человека развивается, а пониманию психики человека учатся у непосредственной жизни и в мире искусства. Толстой, Достоевский, Стендаль, Гамсун, Флобер и др.— вот кто с наибольшей остротой вскрыл для людей нового времени жизнь человеческой личности в ее побуждениях, скрытых симпатиях и желаниях. И спорит с ними в этом мир драмы — театр.

Развитие психологии, все более углубляющиеся попытки ее применения к различным сферам практической жизни привели психологическую мысль к осознанию абстрактности ее путей и методов, к осознанию необходимости реформирования психологии. «Познание человека! Но все это отнесено или в сферу ложных проблем, или отдаленных надежд»<sup>1</sup>. Поэтому в

<sup>1</sup> Georges Politzer, «Critique des fondements de la psychologie», Paris, 1928, p. 39.



последние годы все сильнее звучит в психологии мысль о необходимости подойти ближе к конкретному.

В современной психологии уже заняли совершенно отчетливое место такие положения, которые противоположны тенденциям эмпирической и идеалистической психологии.

1. Имеется тенденция, противоположная атомистике эмпирической психологии. Вместо искания последних «неделимых» элементов, внимание психологии направлено на психологические процессы, протекающие у конкретного человека, и она изучает их с учетом того комплексного характера, который свойственен этим процессам.

2. Если раньше психология в лучшем случае направляла свои усилия на изучение тех или других психологических функций, оставляя в тени проблему личности в целом, то теперь налицо определенный интерес к человеческой личности, интерес к тому, что представляет собой личность, как она развивается. Не случайно, что проблема личности очень отчетливо ставится в такой конкретной области, как психопатология. Если несколько десятилетий тому назад вопрос о значении личности стоял вне поля зрения психиатрии, то сейчас он стоит на переднем плане. «Связь проблемы личности с современным психиатрическим исследованием заходит так далеко, что мы едва ли допустим преувеличение, если скажем, что благодаря развертыванию этой проблемы развилась вообще добрая часть современной проблематики»<sup>1</sup>.

Но и в самой психологии в широком смысле проблема личности начинает занимать значительное место. Интерес к личности, к принципу ее развертывания и развития, к генетическим корням этого развития все увеличивается.

Интерес к конкретным психологическим процессам, а также к конкретной личности — несомненный факт для современной психологии.

<sup>1</sup> Birnbaum, «Das Persönlichkeitsproblem in der Psychiatrie», «Jahrbuch für Characterologie». B. II/III, 1926, S. 176.



Но наличие интереса еще не предопределяет правильности методологических предпосылок. Проблема личности есть большая проблема. И по линии определения самой сущности личности, определения ее понятия, установления принципов ее развития и проходит водораздел между реакционно-идеалистическими учениями и научной психологией. Мы не можем входить в рассмотрение этого вопроса подробно, но принуждены подчеркнуть, что для научной психологии личность есть категория историческая и классовая. Ее сущность с классической четкостью определена Марксом в его словах: «человек есть совокупность общественных отношений».

Каковы же пути к изучению конкретных состояний личности?

Прежде всего надо выяснить отчетливо ее социальную природу. Недостаточно видеть, что человек развивается в определенной социальной среде (классовой, национальной, профессиональной и т. д.) и что среда направляет линии его развития, определяет его социальный опыт и формирует круг его интересов, понятий, идеалов, его общественно-классовое сознание. Мало признать, что в процессе воспитания он перенимает ряд приемов и форм поведения, добытых в историческом опыте человечества в целом и определенного класса, недостаточно помнить и о том, что человек испытывает не только чувства «Я» (*Ichgefühle*), но и чувства «Мы» (*Wirgefühle*) и что он не всегда может отличить, в чем он «Я» и в чем «Мы». Надо понять, что личность социальна и в том смысле, что всякий психический факт есть для нее отражение действительности, что каждое ее состояние, каждый ее акт связан с осознанием его смысла в данном отрезке конкретной действительности и оценивается вполне определенным образом в зависимости от ее социального облика.

Та примитивизация душевной жизни, которую проводила старая механистическая психология, заключалась не только в том, что отдельные состояния—как-то любовь, ненависть—брались оторванно от всего потока психических процессов личности, на которые эта лю-



бовь, ненависть и т. д. бросали свой отпечаток и тем их изменяли. Примитивизация состояла еще в том, что не принимался в расчет смысловой контекст, с которым связаны эти переживания и в соответствии с которым личность привносила новые отношения к своим переживаниям. А это отношение меняет черты постоянный и придает им новое положение в целом потоке психической жизни. Достаточен простой пример: любовь к герою драмы и любовь к большому общественному деятелю. И тут и там есть чувство, есть волнение. Но они различны. Характер любви в первом случае изменен и модифицирован сознанием фиктивности предмета, нежность к нему не та; она иного типа, да и самый характер переживаний иного рода. Любовь к герою драмы не изменяет так резко поведения зрителя, а любовь к общественному деятелю может изменять все устремления, весь облик человека.

Если, с одной стороны, упускалось из виду, что каждое психологическое состояние пронизано осознанием его в контексте действительности, то, с другой стороны, упускалась из виду и связь его с целым. Речь идет не только о том, что отдельные переживания входят в целостный поток сознания личности и получают отпечаток от него, то есть, что радость у грустного человека окрашена иначе, чем радость у веселого человека, но и о том, что в различных актах и состояниях участвует личность человека. «Всякое, взятое изолированным, явление получает настоящее значение только через его помещение в цельность личности»<sup>1</sup>. Сознание личности — не связка разрозненных состояний, а целое, где каждое состояние приобретает дополнительное значение в свете этого целого. Когда человек созерцает картину, он участвует в этом созерцании всем своим сознанием, так же, как он участвует всей своей личностью, когда просыпается в нем сознание гражданина. Он переходит, говоря условно, из одного плана сознания в другой — из плана эстетического в практический. Личности свойственны при различ-

<sup>1</sup> W. Stern, «Persönlichkeitsforschung u. Testmethode». «Jahrbuch für Characterologie». B. 6, 1929.



ных социальных контекстах и различные способы смотра на мир. Если личность смотрит на какое-то явление в плане эстетическом, то это не просто отдельный выпадающий из жизни личности акт. Это — способ целюно отнестись к данному куску действительности в определенном плане, с этим связаны целые комплексы актов, установок сознания, изменения смысловых контекстов и т. д.

Построить психологию конкретного человека, изучающую его психику в многообразии социальных связей и в полноте действий, нелегко. Надо показать в целюном единстве линию его развивающейся в действиях и поступках жизни, включенной в исторический поток, и те смены состояний и актов, которые человек совершает ежечасно. Надо, охватив его сменяющиеся состояния и изменения планов сознания, увидеть и то устойчивое, что характеризует его личность и создает ее своеобразие для окружающих. Такой психологии еще нет. С целюстно взятой жизнью личности мы знакомимся только в романах. Но она преподносится в них с субъективной точки зрения. Мы не имеем еще способов охватить научно личность в таком ее многообразии, но во всяком случае нам уже ясно, что должен иметь в виду конкретный анализ. И если уже ставить проблему изучения в конкретных очертаниях тех или других состояний личности, то нельзя обойти ту сложность, которой характеризуется вообще жизнь личности.

Поэтому на путях нашей задачи, — анализа того, что называют актерскими переживаниями в их конкретных чертах и неповторимых качествах, — стоят большие трудности.

Подавляющее большинство исследований по психологии чувств, начиная с известного исследования Бэна («The Emotions and the Will») вплоть до многочисленных новых исследований американских психологов, не вскрывает как раз специфических особенностей чувств как таковых. Эти исследования абстрактны; они посвящены чувствам, но не чувствам конкретной исторической личности. Эти исследования всегда одно-



планны, в то время как они должны были бы быть многоплановыми.

Чтобы постигнуть природу сценических переживаний актера, недостаточно увидеть характер их течения и отдельные признаки их структуры, — необходимо учесть еще контекст той реальности (именно фиктивной театральной реальности), с которой они связаны.

Характер подобного контекста неизбежно сообщает чувствам известные особенности их осознания (в этом в значительной мере кроются причины отличия житейских чувств от эстетических, а также от творческих чувств). Также нельзя сценические чувства рассматривать в отрыве от актерской личности, которая создает сценический образ, вкладывает сюда свои интересы, устремления, находит в этой деятельности свое социальное оправдание. Поэтому надо увидеть, как сценические чувства включаются в целое творческого сознания актера и какие качества они в свете этого целого приобретают. Эти три плана предопределили методику исследования и изложения. Соответственно им будут строиться разделы и главы нашей работы.

Для нового освещения проблемы необходимо окончательно преодолеть старый спор о переживаниях актера, носивший форму дилеммы: переживает актер или не переживает, находясь на сцене?<sup>1</sup> Вековой спор плодотворный тем, что заставлял актеров осмысливать пути и формы их работы, психологически был бесплоден по ряду оснований: 1) Положительным высказываниям о факте переживаний одних актеров справедливо противостояли отрицательные высказывания актеров, основанные на их личном опыте (Коклен). Это делало спор неразрешимым. 2) Недостаточно расчленялся предмет спора. Говорили вообще о переживаниях актера; между тем, то, что называется сценическими переживаниями, во всяком случае, включает

<sup>1</sup> Это в значительной мере уже сделано в работе Л. Я. Гуревич «Творчество актера» (1927 год), где дана подробная эволюция векового спора и показана необходимость перехода к иной постановке вопроса.



в себя три различных эмоциональных явления: неизбежное волнение актера при выходе на сцену, чувства изображаемого персонажа, чувства творческого удовлетворения. 3) Говорилось просто о переживаниях, не учитывалось, что они входят в гораздо более сложное психологическое целое — в целостную систему сценического поведения актера, которая накладывает на них свой отпечаток.

Для нового решения вопроса следует расширить контекст рассматриваемого явления. Методологически правильнее обращаться к переживаниям актера, отпавляясь от всего его поведения и состояния в целом, вызванного работой на сцене.

Творчество актера есть деятельность, которая заключается в овладении ролью, во «вживании» в нее, в игре перед зрителями и т. д., и представляет собой интереснейший случай сложного «искусственного» поведения человека, который сам ввел себя в искусственную ситуацию фиктивных событий драмы и соответственно этой ситуации организовал свое поведение. Такое «искусственное» поведение, предполагающее овладение рядом сложных психологических механизмов (высшие формы внимания, сложные акты мысли, воображения и т. д.), возможно только на высокой ступени развития человеческой культуры. Примеры подобного «искусственного» поведения многочисленны. Это может быть специально вызванный страх, чтобы заставить себя нести скорее ношу (об этом рассказывает Дарвин)<sup>1</sup>, это может быть мир сладких грез, в который вводит себе грезер (отдельные герои Достоевского), или мир грез аутиста<sup>2</sup>.

Но нигде подобное «искусственное» поведение не выражается так ярко, как в сфере сценической игры,

<sup>1</sup> Дарвин рассказывает, что слышал как доказательство возбуждающей природы гнева, что человек, «сильно уставший, иногда умышленно придумывает несуществующие обиды и приводит себя таким образом в ярость, инстинктивно стремясь таким путем восстановить ослабевшую энергию; с тех пор, как я об этом впервые узнал, — продолжает Дарвин, — я неоднократно имел возможность убеждаться в полной справедливости этого факта». (Кэннон, «Физиология эмоций», 1927 год, стр. 124).

<sup>2</sup> Блейлер, «Аутистическое мышление», 1929 год.



так как здесь налицо, с одной стороны, сложная фиктивная ситуация (мир драматического произведения, развертывающегося перед сотнями зрителей), с другой — очень серьезная деятельность актера по приспособлению себя к этой фиктивной ситуации.

Актер идет на сцену с сознанием, что он должен представлять, то есть изображать какой-то воображаемый персонаж. Играя роль, он должен изображать в мельчайших подробностях — в походке, осанке, изменении голоса, особенностях поведения, смеха, речи, привычках, мелких штрихах характера — некоторое лицо, единое во всех этих действиях. Он сохраняет через ряд действий и речь с характером благородства или вульгарности, и манеру переживать, и привычки этого лица в его поведении и в его волеустремлениях. На основе ряда им самим сделанных допущений актер действует в течение времени спектакля от имени лица роли, как само это лицо.

При этом он не просто воображает себя другим человеком или, тем более, ощущает себя другим человеком, как это бывает в случаях временной потери личности, но действует с сознанием фиктивности своего выступления от имени нового лица. В этом — отличие его состояния от тех случаев действительного психопатологического раздвоения, когда люди имеют временно новую личность и помнят при этом о старой<sup>1</sup>.

Сознание актера как реального человека в это время не только не пропадает, но еще больше укрепляется, так как в этом и состоит его задача как актера — представлять.

Все сказанное нами представляет собой схематичную обрисовку состояния актера. На самом деле оно гораздо сложнее. Мы не отметили еще все многообразие его работы и сложность тех заданий, которые ему приходится выполнять в целом. Он занимается обдумыванием роли, интерпретацией отдельных отрывков и фраз текста, учитывает и преломляет практически задания режиссера (связанные с замыслом спектакля,

<sup>1</sup> См. работы П. Жане («Психические автоматизмы» и др.).



размерами сцены, стилем пьесы, задачами ансамбля), стремится передать стиль изображаемой эпохи, старается войти в общий план игры, учитывая оформление, ищет воздействующих, выразительных приемов. Выйдя же на сцену, он учитывает время своих реплик, следит за тем, когда ему нужно обыграть тот или иной сценический предмет, следит за канвой игры, за подачей суфлера (когда прибегают еще к его помощи) и др.

Но для того, чтобы охарактеризовать все особенности и стороны сценического поведения, даже и сказанного мало. Надо было бы говорить о своеобразии и всего актерского мышления во время действия на сцене, о своеобразии его волевых действий, об особенностях логики, на основе которой он действует в этой фиктивной обстановке. Актер произносит громко такие слова, которые надо бы сказать неслышным шопотом, он говорит о солнечном свете, когда на него падает луч прожектора, он как бы коченеет от мороза, хотя в театре и жарко,— и все это не должно представляться ему несообразным.

Все эти моменты, наряду с сознанием особенностей переживаемого лица, наряду с сознанием зрителя, с сознанием себя как мастера, создающего своими усилиями, своим творчеством произведение искусства, определяют своеобразие психики актера.

Говоря иначе, перед нами возникает очень сложная психологическая система мыслей, установок сознания, волеустремлений, внутренних, психологических приемов, получающая свое выражение в сложных актах поведения, в выразительных движениях, моторных навыках и т. д.

Специфичность ее в том, что своеобразен предмет творимого искусства — поднятый на высоту художественного живой образ человека, внешне выразительный, внутренне эмоционально убедительный. Здесь внешнее гармонирует с внутренним, одно является знаком другого.

Эта система «искусственного поведения» есть сложная творческая, исторически обусловленная система. Она определяется в своих направляющих линиях ха-



рактором театрального искусства, его задачами, традицией театральной школы, общественной и театральной идеологией, поскольку, конечно, они превратились в интересы, потребности, навыки и приемы работы того или другого актера.

Если ясно, что возникающие на основе такой системы чувства своеобразны, то так же ясно, что их характер, удельный вес и значение меняются в зависимости от типов таких исторически сложившихся систем.

Мы уже отмечали, что проблема переживаний ставилась не только узко, но и нерасчлененно.

О каком переживании актера шла речь — о его волнении при выходе на сцену, о подъеме, сопровождающем игру, об его эмоциях в момент творческой радости или о переживании чувств роли?

Несомненным переживанием актера является его волнение при выходе на сцену. Конечно, оно достигает особо острых форм на генеральных репетициях и премьерах, но полностью не исчезает и на последующих спектаклях. «Волнение первого спектакля всегда мешает, очень незаметно, может быть, для публики, но очень мучительно для меня», — пишет В. А. Шухмина<sup>1</sup>. «Я безобразно волнуюсь», — говорит Лешковская. Но это волнение перед решающей встречей с публикой может действовать на актера, и стимулирующе, — оно может приподнимать его.

Таким образом, приходится сказать, что актер, выходя на сцену, испытывает определенное переживание — это его волнение, но это переживание надо, конечно, отличать от переживаний чувств роли и от состояния творческой радости, о которой говорят некоторые актеры.

Если мы и должны отличать все эти виды переживаний, то отсюда не следует, что они для нас безразличны при рассмотрении более узкого вопроса о переживании чувств роли.

Хотя исторический спор о переживаниях актера

<sup>1</sup> О волнении на дебюте и первом спектакле постоянно говорится во всех бесчисленных театральных мемуарах.



проходил нерасчлененно и говорилось вообще о волнении и переживании актера, все-таки, по существу, речь шла о том, испытывает ли актер переживания изображаемого лица, или нет. Проблема переживаний актера вообще превращается для нас в проблему переживания роли и делается объектом анализа.

Как должны мы ставить вопрос? Мы уже не будем решать, переживают ли актеры, или нет,— это уже решено фактами: бывает и то, и другое. Но зато мы будем спрашивать: как актер переживает, если ему случается переживать на сцене? И чем ярче, сложнее случаи переживания, выявившиеся в творческой практике больших актеров-мастеров, тем они интереснее для нас, так как тогда-то с особенной ясностью можно будет увидеть их своеобразие, специфические особенности и качества<sup>1</sup>.

Каким словом эти переживания лучше всего обозначить? Актерский язык сохранил нам такие выражения: «сценические чувства», «чувства роли», «сценические переживания», «настроение роли» и т. д. Какое из них выбрать? Прежде всего нам хочется избежать употребления слова «переживание» (Erlebniss), так как оно благодаря своему специфическому значению в актерских кругах будет вызывать неподходящие ас-

---

<sup>1</sup> Материал наших анкет в этом отношении очень показателен, так как он основан и на высказываниях актеров старой школы и школы Станиславского, в которой актерские переживания определенного характера считаются ценными. Надо, однако, учитывать, что вопросы в анкете задавались конкретные, имеющие отношение к практике театра. Это не просто психологический опрос с терминологически точными ответами. Психологическое содержание часто улавливается между строк. Часто одна фраза сразу отвечает на ряд проблем и может быть использована в нескольких контекстах. Ответы иногда многословны, а иногда и очень лаконичны. Отсюда переход от анализа к конкретной цитате может представиться внезапным. Но мы стоим перед дилеммой — или совсем не давать конкретного материала, или давать его с такими изъятиями. Все-таки цитаты иллюстрируют анализ, и такие иллюстрации нужны. Это надо иметь в виду при цитировании анкетного материала. Также надо иметь в виду анкетную терминологию — она неточна и может вызвать ненужные ассоциации.



социации, да потом оно как будто уже мало употребительно в актерской практике<sup>1</sup>.

Лучше выбрать выражение «чувства роли». Насколько оно является адекватным выражением?

Правомерно сомнение: да имеем ли мы вообще дело на сцене с чувствами в том смысле, в каком термин «чувство» употребляется в психологии? Не являются ли эмоциональные состояния лишь настроениями? Это сомнение как будто имеет под собой основания. Актеры сами часто говорят: «играл без настроения» и т. д. Верно, что когда актер играет без «настроения», он почти не испытывает сценических чувств. Но это не значит, что когда он испытывает то, что называют «сценическими чувствами», то они являются лишь настроениями. Чувство всегда направлено на какой-то объект — любовь к кому-нибудь, презрение к кому-нибудь и т. д., настроения же обычно лишены такой направленности — они беспредметны. Часто актер при своей работе на сцене испытывает только некоторую настроенность, легкость и слаженность в игре. Но бывают случаи, когда актеры испытывают в каком-то смысле гнев, любовь, ревность к своему фиктивному другу, товарищу, противнику. Поэтому, пусть в ограниченных пределах, но следует говорить о чувствах роли. Это будет терминологически более правильно. Но о чем мы говорим? О чувстве целой роли или об отдельных чувствах в роли? Иначе говоря, что нами подразумевается: то ли, что актер во время исполнения в некоторых местах испытывает прилив чувств — ярости, гнева и т. д., то ли, что вся роль им испытывается, как своеобразное переживание? Мы имеем дело с двумя разными психологическими явлениями, которые требуют отчетливого различения. Говорить придется и о том и о другом. Прежде всего — об отдельных чувствах в процессе игры. Мы будем называть их сценическими чувствами.

<sup>1</sup> Комплексность и сложность состояния, которое обычно подразумевается в этом выражении, как раз заставляет всю целостную эмоциональную сферу состояния актера во время работы, как-то: творческие эмоции, волнение, подъем и т. д., называть сценическими переживаниями.



Подойдем к другому явлению. Конечно, не случайны актерские выражения: «чувство роли», «ощущение образа», «находиться в образе роли» и т. д. Все они указывают, — правда, не очень определенно, — на некоторый психологический феномен. Мы предпочитаем обозначить этот феномен более нейтральным термином — «сознание роли», потому что в том смысле, в котором мы хотим употреблять термин «сознание роли», оно налично у актеров всегда, и у тех, которые отрицают переживание. Сущность сознания роли состоит в том, что актер, находясь на сцене, действует не от себя, но от имени роли, то есть актер приобретает на время спектакля фиктивное сознание, которое позволяет ему легко действовать в сценической ситуации и позволяет при сценических случайностях (опоздал партнер с выходом, забыл партнер роль, подали не тот бутафорский предмет, который надо обыграть, сломал что-нибудь и т. д.) реагировать от имени изображаемого лица, находить свой ответ в характере и образе роли.

Сознание роли перерастает иногда в такое состояние, что актер чувствует себя, благодаря несению роли, как-то изменившимся в своих ощущениях. В тех случаях, когда сознание роли — этот формальный момент, характеризующий поведение актера в обстановке сцены — превращается в своеобразное чувство роли, мы будем употреблять термин «ощущение роли».

«Подколесина я играю совсем без грима, избегаю даже румян, но внутренний образ ложится на внешние покровы с такой силой, что всякий раз после спектакля я испытывал потребность как бы смыть с лица грим, вернуть себе ощущение своего лица, которое никогда не совпадает с ощущениями того же лица, когда оно служит выражению (отражению) душевного мира художественного образа» (Гайдебуров).

Совершается некоторое фиктивное «перевоплощение» в другое лицо. Такому фиктивному «перевоплощению» очень содействуют костюм и грим.

Уже Дарвин в своем «Происхождении человека» указывал, что изменение одежды вызывает изменение самочувствия. Мальчик, надевший впервые длинные



брюки, ведет себя тише и более похож на взрослого. Чиновник, надевший мундир, чувствует себя важнее и проявляет это в походке, взгляде, размеренности речи. «Человек с портфелем» идет деловой рабочей походкой. Если изменения одежды вызывают изменение самочувствия, то обстановка сцены должна содействовать этому еще более.

«Грим и костюм очень помогают движению, мимике, вообще помогают жить данной жизнью» (Смирнова).

«В «Снегурочке» в костюме чувствуешь себя меньше ростом и больше девочкой. В Порции — платье с треном заставляло себя чувствовать важной сеньорой» (Белевцева).

«Я совсем другой в «Горячем сердце» и в «Бронепоезде»; совсем другие у меня движения, глаза, разговор, ритм другой, и все восприятия иные, — то я распахиваюсь, то я весь уточняюсь, подбираюсь... Но я делаю это не нарочно, а это делается само по себе...

Когда я играю Турбина («Дни Турбиных»), мою руки три раза, когда играю Силантия («Горячее сердце»), совсем их не мою... Стоит мне надеть костюм, как я уже не тот — это для меня и есть вхождение в образ» (Хмелев).

Таково явление «ощущения роли».

Сам по себе факт сознания роли совсем не пред-  
решает, что у актера должны возникать определенные чувства во время игры. Просто костюм, грим, осанка, походка, характер действий, выполняемых по ходу сценической ситуации, поддерживают актера в образе роли в смысле поведения. Но зато если актер испытывает ощущение роли, то оно предполагает обязательно уже наличие сценических чувств, так как ощущение роли предполагает известное изменение личного самочувствия. Все эти различные по форме и типу сценические чувства и составляют то обширное целое, которое суммарно называется сферой сценических чувств. И научное исследование лишь в том случае избежит прежних неудач, если сценические чувства будут охвачены во всем их диапазоне и во всех их оттенках и особенностях.

И  
Сце  
работы  
овладе  
сцениче  
ческое  
ства яв  
ствием  
Сцени  
специфи  
анализа  
вленная  
работы,  
актера на  
го, чтобы  
образе.  
интересно



## ГЛАВА II

### СЦЕНИЧЕСКАЯ РАБОТА И УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

«Что же бы значило искусство, если бы оно доставалось без труда?.. Помни, что совершенство не дано человеку; но, занимаясь добросовестно, ты будешь приближаться настолько, насколько природа дала тебе средств».

*Щепкин. Письмо к Шумскому, 1848 год.*

Сценические чувства — результат той напряженной работы, которую проводит актер над ролью. Актер овладевает ролью, «вживается» в нее и создает яркий сценический образ, внося в эту работу все свое творческое умение, свой пыл и страсть. Сценические чувства являются аккомпанементом, а вместе с тем и следствием этой творческой работы.

Сценические чувства могут быть раскрыты в их специфических чертах в результате систематического анализа их качеств и свойств. Их природа, обусловленная происхождением этих чувств из творческой работы, характером их функционирования при игре актера на сцене, проявляется достаточно ярко для того, чтобы можно было при анализе уловить их своеобразие. Но, конечно, было бы чрезвычайно важно и интересно увидеть в подробностях весь творческий



процесс работы актера, начиная от первой блеснувшей мысли и кончая завершенным и закрепленным сценическим образом,— и также при этом увидеть, как формируются в процессе роста роли сценические чувства, как они приобретают известное место в структуре роли, как создаются те психологические механизмы сложного порядка, в результате которых мы имеем такие своеобразные творческие чувства.

Проблема творческого процесса актера не может быть нами освещена. Это — громадная сложная проблема, требующая ряда самостоятельных исследований. Показать, как возникает замысел, как формируется сложнейшая психологическая структура, именуемая ролью, каковы переходные вехи от одного этапа к другому, как все это проявляется в изменении психологических функций,— значит вскрыть творческий трудовой процесс очень большой сложности<sup>1</sup>.

Но если подобная работа не может быть нами произведена, то все-таки ряд положений, как-то характеризующих процесс творческой работы актера, должен быть нами отмечен для того, чтобы можно было осознать, в какой конкретной атмосфере возникают сценические чувства.

Творчество актера, как всякого художника, социально обусловлено. Общественная среда, в которой он находится, не только создала возможности для применения его дарований, не только предопределила направление и характер раскрытия его способностей, но она его потенциальный талант превратила в действительный. Мало иметь способности, нужна устремленность личности к тому, чтобы их применить, нужно сознание, что искусство есть жизненно важное дело, нужен устойчивый интерес к этой деятельности, нуж-

<sup>1</sup> Автор на другом материале — творчество изобретателей — дал частичный анализ творческого процесса в книге «Процесс творческой работы изобретателя» (изд. научно-исследовательского отдела ЦС ВОИЗ, 1934 год, часть 1-я), но надо отметить, что поскольку актер формирует свое творческое произведение из своего же собственного материала, то в плане психологического исследования налицо целый ряд дополнительных трудностей.



ны идеалы, которые влекут к данной творческой работе. И все это раскрывает, стимулирует и развивает общественная среда. Включаясь в процессе роста и развития в общественную жизнь, воспринимая обусловленный ее социальной структурой мир общественных отношений, выражающийся также и в различных формах идеологии, доходящих до индивида в форме идей, господствующих мнений, взглядов, традиций, человек, становясь художником, включается в живую ткань своего искусства с его техническими и идейно-художественными задачами.

«Рафаэль, как и любой другой художник, был обусловлен достигнутыми до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда во всех странах, с которыми находилась в сношениях его родина. Удастся ли индивиду вроде Рафаэля развить свой талант — это целиком зависит от спроса, который, в свою очередь, зависит от разделения труда и созданных им условий образования людей»<sup>1</sup>.

Ставя перед собой задачу характеристики творчества актера, мы не будем разбирать вопроса о том, как человек в результате сложного взаимодействия с общественной средой превратился в актера. Это для нас уже данное.

Как же проходит работа у такого сформировавшегося и осознавшего себя, как актера, художника?

Творческая деятельность актера в целом, в том числе и рождение сценических чувств, предполагает не просто участие отдельных психологических функций, как-то: внимания, памяти, воображения и т. д., — в этой работе, но предполагает единый процесс деятельности сознания, в котором участвуют все его элементы.

При значительнейшей мобилизации сил перед нами проходят в творческих усилиях акты анализа и акты синтетического построения, проходят акты критики и созидания образов, акты симпатического понимания и

<sup>1</sup> К. Маркс, «Немецкая идеология», Партиздат, М. 1933, стр. 380.



«вживания» в содержание и также глубокие размышления над «материалом».

Как говорит Вячеслав Полонский, «творчество не есть работа только ума или только «чувств» и не арифметическое сложение их. Творчество есть деятельность самостоятельного третьего, существующего именно как «единство», как целостность «творческого сознания»<sup>1</sup>.

Конечно, следуя актерской традиции, можно говорить, что сценическое чувство, как и вся роль актера, создается в сфере воображения, потому что актер создает фиктивный, воображаемый образ какого-то лица. И постоянно об этом и говорят актеры. Но надо отчетливо помнить, что в этом случае под воображением понимается вся совокупность творческой деятельности человека. И надо резко отличать эту деятельность от простого, пассивного воображения, от пустой мечтательности и построения воздушных замков.

При воображении — демобилизация и отдых, в процессе творчества актера — яркое созидющее горение и напряжение сил человека.

Это воображение, если его так назвать, совсем иного типа. «Не то воображение, которое является воспоминанием действительно существующих предметов, — это только дело памяти, — а то, которое, будучи творческим, активным, могущественным, соединяет в одном вымышленном лице качества нескольких реальных лиц, которое делает актера причастным вдохновениям поэта, переносит его в прошлые времена, заставляет его присутствовать при жизни исторических лиц или же при жизни обуреваемых страстями лиц, созданных фантазией гения; воображение как бы волшебством открывает актеру физиономию их, героическую осанку, их язык, привычки, все малейшие нюансы их характера, все движения их души, до специфических особенностей включительно»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Вяч. Полонский, «Сознание и творчество», 1934 год, стр. 78.

<sup>2</sup> Talma, «Quelques réflexions sur Lekain», Paris, 1825. Цитирую по переводу этой работы в книге А. Дейч «Тальма», 1934 год, стр. 233.



Каковы же черты деятельности актера по созиданию персонажа? Не входя в рассмотрение систематической последовательности стадий работы, в пересечение этих стадий с периодами работы в театре (работа с партнером, репетиции и т. д.), так же как и в рассмотрение психологических типов подхода к роли, отметим отдельные характерные черты работы актера, подмечаемые сразу невооруженным глазом.

Для характеристики обстановки, в которой возникают и проявляются сценические чувства, этого будет достаточно.

Когда актеру предстоит работа над новой ролью, то психика его в известной мере перестраивается. В атмосфере обычных обязанностей, постоянной творческой работы, игры на сцене, среди ряда житейских привязанностей и переживаний возникает известная область ожиданий, направленностей, интереса к новой, еще не фиксированной задаче. Еще не зная своей творческой задачи, он повертывается к ней, так сказать, лицом, и в его сознании получают действительное значение установки на созидание нового сценического образа. Актер внутренне готов к тому, чтобы принимать какие-то впечатления, воспринимать их в игровом плане, загораться ими, «вживаться» в тот персонаж, который будет представлен в спектакле. Налицо — готовность творческо-эмоционального типа.

Если поэт, композитор, художник, отправляясь от появившегося замысла, устремлены на то, чтобы из зерна замысла создать вещь, то актер, в отличие от них, вначале должен стремиться еще только отдаться целостному впечатлению от чтения пьесы, для того, чтобы в нем мог зародиться актерский замысел. И часто уже впечатление от первого чтения пьесы определяет его отношение к роли, организует направление его работы, формирование его замысла.

«Первые впечатления бывают обыкновенно решающими в смысле отношения к роли и ее понимания» (Бабанова).

«При первой читке совершенно определенное чув-



ство: могу ли я сыграть эту роль по-настоящему или мне придется все сыграть одной техникой» (Максимов).

Первое впечатление может оказаться решающим не только в том смысле, что вызывает желание играть, но и в смысле предопределения черт будущего сценического образа. Актер в дальнейшей разработке роли руководится им, оно предопределяет линии его исканий.

«Первое впечатление от чтения пьесы имеет решающее значение. Образ является по первому впечатлению и остается в своих основных чертах таким же на публике и на репетициях. Я всегда в дальнейшем вспоминаю именно об этом первом впечатлении — «вот какой он был». Кое-что, конечно, в процессе работы бывает убрано, но стержень всегда остается тот же» (Хмелев).

Но так бывает не всегда. Случается, что впечатление от первого ознакомления оставляет только какие-то обрывки.

«В памяти остаются отдельные частности, — например, рассказ Терамена о Федре, — которые захватывают и приближают пьесу. Это не непременно своя роль и не лучшие места в роли. Иногда захватывают отдельные фразы, например: «В пыли благородной быстро летящих колесниц»... Через эти фразы приближается пьеса» (Коонен).

Иногда первое впечатление является незначущим для актера.

«Редко первое ознакомление дает что-нибудь. Пьеса сначала интересуется без отношения к роли» (Лешковская).

Первое впечатление перекрывается для актера дальнейшими, которые приобретаются через углубленную работу, через постепенное вхождение в роль.

Таково значение первого впечатления. Здесь уже закладываются элементы дальнейшей работы актера по поискам верного актерского замысла, по превращению слов текста в роль, в сценическую фигуру. На этом пути ему приходится заниматься осмыслением текста, вчитываться и вживаться в контекст пьесы, рас-



членять пьесу на отдельные части и интерпретировать их. Ему приходится привыкать к языку и ритму пьесы, приспособляться к этому ритму, входить в него и приобретать своеобразное, но существенное ощущение и переживание этого ритма. Одновременно в слитном процессе ему приходится вникать в смысл пьесы, перелагать идею, сформулированную режиссером, уже на язык конкретных человеческих отношений и поведения.

Актер то более, то менее осознанно воспринимает идейный комплекс пьесы и намечаемого персонажа, и идея приобретает для него, в его то более, то менее рассудочных размышлениях, характер живого ощущаемого духа и направленности пьесы и роли. Он собирает материалы, читает, выискивает лица и типы, открывает нужные ему опорные точки для творческого развития замысла в различных явлениях окружающей действительности, приходя к этим опорным точкам то более длительным, то более легким путем. Все эти сложные моменты и напластования в творческой работе актера в их своеобразных взаимопереплетениях мы минуем. Мы коснемся вне такого систематического плана лишь одного вопроса, а именно: как актер идет к сценическому образу?

Ставя себе задачу рассмотреть творческую работу актера по созиданию образа, мы опускаем те случаи, когда малоопытный и не получивший должного сценического воспитания актер из-за неправильных приемов работы режиссера, заглушающих живое отношение актера к роли, не создает никакого образа роли, оправданного всеми действиями и единого во всех действиях. Это не исключает того, что актеру с так сделанной ролью приходится выступать на спектаклях, но и получающееся в результате такой работы самочувствие актера является ее естественным следствием. В этом отношении очень поучительны признания актрисы Московского ТРАМа Е. Байковой:

«Надо сказать, что я не играла, а, вернее, просто болтала выученный наизусть текст, часто даже не понимая отдельных слов и выражений, которые надо было говорить. Хотя режиссеры и размечали заранее,



где, кому, когда и как стоять, сидеть, двигаться, и я все это помнила и знала, но почему-то чувствовала себя очень связанной. Мне мешало то, что я сама слышала свои слова, как я скучно и монотонно говорю. Но когда говорили другие, было еще скучней, и я, если замечала в это время в публике кого из знакомых, улыбалась, кланялась им»<sup>1</sup>. Начав работать с режиссерами из МХАТа (с Судаковым и другими), Е. Байкова уже пошла по пути подлинного созидания сценического образа.

Переходим к рассмотрению вопроса о сценическом образе.

Самое основное, чего добивается актер, к чему он стремится в течение всего творческого процесса,— это сценический образ. Сценический образ — уже не психологическое представление о том, каким должен быть играемый персонаж, а отлившаяся в действия, показываемая перед зрителем фигура определенного облика, осанки, манер, фигура определенных чувств, настроений, поступков. Отлить такой целостный образ стремится актер. К этому направлены его усилия, ради этого он организует свое поведение, использует данные своего голоса, походки, манер, выразительность жестов, свою физическую ловкость. Ради этой конечной цели он отыскивает приемы, пути, формы, дающие ему возможность ее достигнуть.

Пути вылепливания такого образа очень разнообразны. Иногда актер, храня первое впечатление, не углубленное репетициями, сразу идет к образу,— ждет выступления перед публикой, в надежде на то, что сможет мгновенно загореться, сможет, отдаваясь стихии своего большого, сконденсированного до интуиции опыта, сразу с нужным совершенством переводить в действие заживший в нем когда-то образ, используя мгновенно все свои сценические данные. Так шел к сценическому образу Мочалов, не умевший работать над ролью. Таким же был замечательный немецкий трагик Миттервурцер. На первой репетиции,

<sup>1</sup> Е. Байкова, «Я уже не скучаю на сцене». Журнал «Театр и драматургия» № 5, 1933 год, стр. 39.



под влиянием первичного впечатления, он был всегда необыкновенен; в процессе дальнейшей работы, когда его товарищи по сцене все отчетливее и выпуклее выявляли контуры образа, у Миттервурцера сценический образ становился бледнее, терял свою четкость, и даже случалось, что этот образ уже невосвратимо исчезал, не возрождаясь и на спектакле в своей первоначальной ясности. Но обычно премьера была днем блистательного возврата его необыкновенной игры.

Иногда актер вылепливает образ на основе отдельных наблюдений, увиденных характерных штрихов, умелого использования своих сценических данных, вдумчивого и детального распределения сценических красок, отшлифовки контуров роли.

«Как у меня сложилась роль Скобло во «Власти»? Когда-то я слышала, как один товарищ читал хорошо комические рассказы, где изображался старик. Я его потом тут же пародировала. Схожесть была небольшая, но самостоятельно получалось довольно забавно. По реакции окружающих я поняла, что это можно будет когда-нибудь использовать. Сразу же отложила это в свои актерские «заготовки», но в «заготовках» в разряде «старух» кое-что уже было. У одной из наших актрис была манера держать при разговоре нижнюю губу вперед. Почему-то эта губа мне очень нравилась, и я ее утилизировала в Скобло. Она дала мне основу характерности речи в этой роли и постановку всей головы... Меня очень заботило, чтоб роль эту максимально «очеловечить», чтоб не получалась схема... Надо было скелет роли облечь в плоть и в кровь, наделить противоречиями, то есть сделать ее выразительной и убедительной. Согласовав это с автором, я стала раздувать текст, ища, главным образом, таких штрихов, которые бы ее «очеловечивали», делали бы ее, так сказать, более «теплой». Например, было: я немедленно покидаю вокзал. Я прибавила: я немедленно покидаю засед... собр... вокзал...» (Глизер)<sup>1</sup>.

Иногда же актер, воспринимая весь целостный за-

<sup>1</sup> Глизер (заслуженная артистка республики — артистка Театра Революции). «Как я работаю над ролью».



мысел образа, постепенно разрабатывает роль, стремясь в каждом отдельном отрезке проникнуться цельным смыслом образа. Для этого он старается «вжиться» в роль, вскрывает устремленность образа, его отдельные задачи и цели.

Самые большие трудности таятся для актера в содержании роли, в том, что, в конце концов, составляет ее жизнь. Идя от содержания, актер создает сценический образ в полноте его действий и поступков. Актер идет от содержания роли и тогда когда он строит образ на канве условной манеры игры, и когда он в сдержанных реалистических приемах показывает облик человека, и тогда, когда образ наполнен всем богатством бытовых подробностей натурализма. Актер должен освоиться с ролью. Он должен добиться того, чтобы ему было легко выступать «от имени» роли. Это относится ко всякому актеру, независимо от того, в плане какой сценической манеры будет он строить образ, независимо от того, будет ли он стремиться выступать перед публикой, сливаясь с образом, или же будет выступать, выявляя по преимуществу свое отношение к образу, как делают некоторые актеры, применяя приемы гротеска, маски и т. п.

«В эпоху обостренной классовой борьбы актер не может относиться к играемому облику нейтрально... Поэтому обязательна классовая трактовка роли. Отсюда меня увлекает... быть прокурором или защитником играемого образа» (Глизер)<sup>1</sup>.

Отчетливое выявление для зрителя своего отношения к образу может стать целой системой игры<sup>2</sup>, но

<sup>1</sup> Глизер, «Как я работаю над ролью».

<sup>2</sup> Чрезвычайно интересен материал о том, как Вахтангов переделывал в 1918 году постановку «Чудо святого Антония». «Становится недостаточным только правдивое изображение образа. Теперь к актеру предъявляется требование — не только показать тот или иной образ, но также и свое отношение к образу. Это отношение становится как бы вторым содержанием спектакля» (Захава, «Вахтангов и его студия», 1927 год, стр. 116).

«Этот сдвиг, несомненно, произошел в связи с приходом в театр нового зрителя. Новый зритель потребовал нового подхода к теме спектакля...» (стр. 115).

Любопытно, однако, что со сходным подходом подавали



это не отменяет необходимости добиваться того, чтобы актер мог легко действовать от имени роли. Роль надо приспособить к своим данным или же, наоборот, приспособить себя в каком-то смысле к ней. Актер и стремится приблизить роль к себе путем различных приемов. Он отыскивает для себя освещение роли, дающее ему возможность ее схватить, усматривает, чем она может быть ценной для него, и только уяснив себе свой собственный замысел, строит ее внешний рисунок, к какой бы школе он ни принадлежал.

Стремясь сделать роль себе близкой, он делает ее при этом такой, какой может ее видеть, опираясь на свое мировоззрение и культуру, на свой классовый опыт, на свое, обусловленное социальным опытом, восприятие ценности или неценности играемой исторической фигуры, бытового персонажа, символического образа.

Он скрадывает или подчеркивает ту или другую сторону, черту в облике героя. Поэтому на сцене мы видим Чацкого то романтическим юношей, то несчастным любовником, то борцом за новые идеи, то одаренным, но болтливым неудачником<sup>1</sup>.

---

сценический образ и старые русские комики: Живокини, Никифоров, Акимов. Вот что пишет московский театральный критик Баженов (1865 год) об исполнении Живокини роли Ризположенского:

«К роли своей (Живокини) относился довольно странно и шаловливо, он именно как будто подсмеивался над Ризположенским, некоторые места произносил с каким-то глумлением, чему немало содействовали некоторые известные приемы нашего комика».

<sup>1</sup> Очень интересно сопоставить отношение к одному и тому же репертуару двух актеров — Шумского и Сосницкого, принадлежавших по своему воспитанию, симпатиям, окружению к различным социальным группам. Вот что говорят имеющиеся материалы:

«Любовно чеканя «гражданские типы», Шумский отвечал и тому времени, и вкусам молодой аудитории, и своим собственным общественным интересам: академический А. Баженов в 1867 году зло иронизировал над артистом и его поклонниками за пристрастие к современным сюжетам...»

«Такой талантливый артист, как Шумский... для своего бенефиса выбирает «Гражданский брак», в котором для него находится «хорошенькая ролька» Новоникольского? В самом де-



И сценический образ, вылепленный актером, делается уже выразителем его социального опыта, его отношения к жизни и общественному строю.

Но актер создает ведь не только внешний образ, а образ, исполненный определенных устремлений, чувств, переживаний, то есть образ эмоционально наполненный. Этот образ окружен атмосферой творческих чувств строящих мир состояний персонажа. Творческие чувства, создающие облик сценического персонажа, в своем содержании, направленностях, оттенках являются несомненно как-то зависимыми от внутреннего мира актера-человека, его отношения к вещам и людям, и тем самым делаются определенным образом выразителями и проводниками его психологии и идеологии. На них, на творческих чувствах, лежит печать общества, воспитавшего и создавшего индивидуальность актера.

В своей работе по созданию образа актер, как и театр, подчиняется в выборе, трактовке пьесы и персонажей настроениям и симпатиям того социального состава зрителей, на мнение которого актер и театр ориентируются.

Актер вместе с театром обостряет или ослабляет личный, этический, политический пафос героя. Стремясь сделать роль себе близкой, актер иногда не может преодолеть чуждости роли и принужден отказаться от нее или требует ее изменения (например, Ристори,

---

ле, ну как не соблазниться? Новоникольский — семинарист, выходит на сцену в грязных сапогах, фуражку носит на затылке, а говорит-то, говорит-то как много и хорошо! И нужно было видеть, как смаковал свои красивые монологи Шумский; с каким аппетитом, в какую сласть, с каким чувством, толком и расстановкой произносил он каждое почти слово своей роли! Можно было подумать, что каждым словом своей роли артист чаял открыть новую часть света...» (Бродский, «В Малом театре 50—70-х годов», 1924 год).

Сосницкий же (упоминавшийся нами в первой главе) был недоволен «новым репертуаром, по поводу которого он в одном частном письме в 1862 году он восклицал: «У нас в репертуаре все еще господствует тулупчики и очищенное. Грустно, очень грустно, но это еще долго продолжится. Всякую неделю являются авторы один другого грязнее и все хлопочут о натуре»... (Варнеке, «История русского театра», 1913 год, стр. 501.)



требующая изменения конца роли Медеи, чтоб не убивать детей). Но случается и так, что актер подчиняет себя миру чуждого ему содержания и преодолевает свои антипатии, свое обусловленное социально-классовым опытом сознание.

«Февраль 1848 года был... очень тяжелым для парижских театров, в частности для «Парижской комедии». Зрительная зала пустовала... Как пришла мысль ввести в дополнение к спектаклям исполнение Рашелью «Марсельезы», — на этот счет несколько версий. По одной, — идея принадлежит самой Рашели, по другой — директору театра Локруа, а Рашель только согласилась, и то нехотя, потому что ни к революции, ни к республике она симпатии не питала, напротив. «Мне декламировать «Марсельезу»? О нет, никогда, никогда!» — так будто бы ответила Рашель на первое предложение... Во всяком случае, Рашель уступила, согласилась. Дома она стала скептически, иронически читать текст революционной песни. Мысль ее протестовала. Но пламенное чувство, заключенное в словах Руже де Лилля, но искренний пафос этих слов скоро совсем захватили артистку. Шестого марта, по окончании спектакля, занавес снова взвился, и к рампе подошла в длинной белой тунике, со знаменем в руках, Рашель. Загремели знакомые слова республиканского гимна, загремели с какой-то неожиданной силой. Зрительная зала была потрясена. Чем дальше декламировала Рашель «Марсельезу», тем сильнее было и ее собственное увлечение и увлечение всей залы: «Марсельеза» потрясла. Настоящая буря поднялась в зале, когда при последних словах Рашель опустилась, стоя у рампы, на колени и знамя покрыло ее своими складками. Всю силу своего трагического пафоса и своего огня умела Рашель вложить в текст «Марсельезы», которому еще вчера не сочувствовала, который вскоре опять станет ей чуждым, противным»<sup>1</sup>.

Так может отчасти преодолевать актер границы

<sup>1</sup> Н. Е. Эфрос, «Рашель». Журнал «Культура театра» № 5, 1921 год.



своего опыта и приближаться к той или другой роли<sup>1</sup>.

Такими многообразными путями идет актер к сценическому образу, создает его и овладевает им. Прежде чем закончить нашу беглую характеристику творческой работы актера над ролью, хотелось бы коснуться еще одного момента, имеющего при этом большое значение для понимания места сценических чувств в структуре роли.

Недостаточно для актера найти свое понимание роли, овладеть текстом, закрепить в своей моторной памяти последовательность жестов и мизансцен. Актеру для уверенности в результатах своего исполнения, для приобретения тонкого показателя хорошего владения ролью, для дополнительного средства воздействия необходимо, чтобы роль в ее целостном облике «зажила», эмоционально зазвучала для него. Так называемое «оживание» роли представляет собой очень сложное явление. Оно предполагает, несомненно, в плане психологическом известную трансформацию структуры роли, приобретение новых качеств, в том смысле, что роль теперь иначе включается в мир психики актера. Это значит, что актер приобретает так называемое «ощущение роли», предполагающее активное «вживание» в роль, некое внутреннее симпатическое подражание этой роли, окружение ее известной эмоциональной атмосферой<sup>2</sup>.

В этом «оживании» роли, в этом сознании роли как своей, в этом подчинении задачам роли своего организма, своей психики заключается некоторый переломный момент для актера в смысле овладения своим сценическим поведением. Такое «оживание» ро-

<sup>1</sup> Нет никакого сомнения, что при всем пафосе и искренности Рашели ее передача революционного гимна была далека от необходимой, соответствующей его строю, трактовки. Говоря о подобных случаях, мы имели в виду частный спорадический и, раньше всего, психологический момент. Мы не касаемся проблемы творческой и мировоззренческой перестройки художника — процесса, охватившего в свое время широкие слои советской художественной интеллигенции.

<sup>2</sup> См. Finbogason, «Intelligence sympathique», Alcan, 1913, глава «Le mime».



ли может не притти никогда, а может наступить только после ряда спектаклей. «Оживание» роли есть для актера последнее ее оформление, которое закрепляет роль для него не только технически, но и эмоционально.

И по большей части именно на этой стадии сценические чувства, играющие для огромного большинства актеров в период творческого процесса очень существенную роль, начинают приобретать большую определенность и ясность.

«Когда я проделала всю огромную работу над ролью, когда я от сложнейших внутренних переживаний и взаимоотношений до мельчайшего жеста проработала весь материал, когда я сжилась с изображаемым лицом так, что меня лично начинает или печалить, или радовать то или иное положение на сцене, когда мне кажется, что я уже «вошла в роль», — я пускаюсь в «открытое море» (Пашенная)<sup>1</sup>.

«Понимая с каждым разом каждое слово все глубже и глубже, я находила все новые интонации для выражения своих мыслей. Под конец репетиций («Девушки нашей страны») я прямо зажила на сцене совсем другою жизнью. Но жизнью какой-то настоящей. Роль сама собой льется, мне легко и приятно...» (Байкова)<sup>2</sup>.

Самое «оживание» роли происходит иногда постепенно, иногда же от простого толчка. Случайно брошенное замечание, увиденное на улице лицо, прочтенная книга, услышанная музыка могут оказаться тем толчком, который «осветит» роль. «Когда окончится обдумывание и заучивание роли — роль постепенно оживает» (Ермолова).

«Неожиданно, вдруг что-то осветит роль «из воздуха» (Лешковская).

В дальнейшем, после того как роль в основном ожила для актера, он ведет уже работу над деталями, над отделкой роли. Это, конечно, не исключает того, что

<sup>1</sup> В. Пашенная, «Моя работа над ролью», Москва, 1934 год, изд. Московского клуба театральных работников, стр. 29.

<sup>2</sup> Е. Байкова, «Я уже не скучаю на сцене», статья в журнале «Театр и драматургия» № 5, 1933 год, стр. 39.



форма роли может измениться под влиянием костюма и грима, под влиянием встречи со сценическим оформлением, с публикой и других условий.

«Лично я страдаю еще тем недостатком, что никогда образ не бывает готов до зрителя (до премьеры), и только после целого ряда спектаклей, которые и являются по существу репетициями, находишь что-то. Причем иногда длительность этих поисков большая» (Бабанова).

Больше того, бывают даже такие, — впрочем, чрезвычайно редкие, — случаи, что актер меняет роль, закрепленную им на ряде спектаклей, так как внутренне для него она оказалась еще неготовой.

«Сыграв с огромным успехом Краснова («Грех да беда» Островского), Садовский (70-е годы) к концу сезона совершенно изменил ее толкование и неожиданно стал вести ее от начала до конца совсем в другом освещении, не оставив от прежнего плана ни одной детали»<sup>1</sup>.

Но все-таки, минуя подобные случаи, приходится сказать, что когда произошел процесс «оживания» роли — ее эмоционального закрепления, роль делается в каком-то условном смысле готовой, и актер приходит к сознанию, что он может ее вынести на суд публики. Однако, те действия и усилия, которые актер применял в репетиционной работе для овладения ролью, не исчезают, когда наступает для него пора спектаклей.

Актер, имея в какой-то мере роль закрепленной, уже по другому руслу направляет свою деятельность по овладению своим сценическим поведением. Он стремится на отдельном конкретном спектакле овладеть своим сценическим поведением.

Его деятельность получает теперь новые формы.

Актер начинает себя готовить к своей работе на сцене. Он приводит себя в состояние внутренней готовности к тому, чтобы выполнить сценические задачи, притом теперь же: в его сознании получают действительное значение установки на игру.

Есть разные виды готовности: готовность к дей-

<sup>1</sup> Варнеке, «История русского театра», стр. 576.



ствию, фантазированию, к чувству, к волевому решению, к воспоминаниям и т. д. Различные виды готовности имеют место и при установке актера на игру, но все-таки некоторой основной доминантой является приведение себя в состояние готовности к целостному процессу деятельности на сцене. Самые же формы приведения себя в это состояние основываются как на индивидуальных особенностях, так и на воспринятых из актерского воспитания установках, которые из сознательно поставленных задач постепенно превратились в обычные и не осознаваемые приемы работы.

Во всяком случае, мы можем говорить о различных типах ощущения актером своей готовности к сценическому действию, так же, как можем говорить о различных способах приведения себя в состояние готовности. Эти способы бросают свет на методы работы актеров.

«Если эта роль из так называемых «моих», то я почти все время нет-нет и подумаю о ней» (Максимов).

«Собирать» себя на спектакль актер должен уже в другом плане, чем на репетиции. Конечно, уже с утра (параллельно с новой работой) подсознательно, но неизбежно звучит вечерний спектакль, уже сданная и сработанная роль. Я лично, в зависимости от вечернего спектакля, как-то почти механически расставляю свои силы и расходую свои нервы. В день «Любови Яровой» я себя иначе чувствую, чем в день «Растеряевой улицы», «Марии Стюарт», «Электры», «За океаном». Все это происходит где-то в подсознании и не мешает мне отдаваться новой художественной работе, заниматься общественной работой и жить личной жизнью» (Пашенная)<sup>1</sup>.

Готовность актера выражается не только в том, что он думает о роли и начинает при этом волноваться.

«Волнение ожидания спектакля меня лихорадит, выбивает из нормального состояния. Мне хочется, чтобы скорее пришел вечер, жар усиливается, минута-

<sup>1</sup> В. Пашенная, «Моя работа над ролью», стр. 33.



ми меня трясет, хотя в сознании нет страха и нет страдания от этих ощущений» (Петровский).

Помимо этого актер совершает ряд актов, которые он более или менее отчетливо осознает. Он делает усилия, собирает себя к предстоящей работе, стремится в себе вызвать чувство волевой активности.

«Специального настраивания не нужно. Известная сосредоточенность и отсутствие рассеянности нужны» (Качалов).

«Когда я играю Лира, я не назначаю особо сложных работ в этот день. Последний завтрак или обед — в час дня, чтобы не мешать диафрагме работать. Перед спектаклем лежу, иногда сплю. Бывает в случае какой-то неудачи в прошлом спектакле — я не внес какого-то нюанса, который мне дорог и ценен, — то проверяешь то или другое место. О роли думаешь всегда. Я не умею работать, сидя за столом, и я люблю работать в трамвае, в кафе, на улице.

На спектакль я прихожу за полтора-два часа. Не для настраивания или подготовки к внутреннему состоянию, а ради грима. Грим должен делаться в очень спокойной обстановке. Я не позволяю себя гримировать. Грим для меня есть начало актерской работы» (Михоэлс).

Актеру приходится иногда активно преодолевать свою внутреннюю неготовность к предстоящей работе.

«Для того, чтобы привести себя в нужное для игры настроение, необходимо побороть косность материи физического существа, потому что всегда мешает играть лень, усталость и т. п.» (Смирнова).

Актеры ищут в окружающем, в себе самих какие-то стимулы, которые позволяют им ощущать внутреннюю волевою активность, иметь сознание, что весь механизм душевно-телесного аппарата будет четко действовать для выполнения сознательно поставленного себе задания.

Все направлено к тому, чтобы владеть собой. Для этого некоторые актеры приходят заранее в театр, весь день проводят дома в уединении, стремятся полежать. Современная немецкая актриса Гертруда



Эйзольд сообщает: «Для трагических ролей я нуждаюсь в уединении почти на весь день, во внутренней и внешней бережности (Schonung), если даже весь день проходит совсем непатетически»<sup>1</sup>. Другим актерам удастся привести себя в состояние готовности в течение очень короткого времени. Актер поддерживает в себе разными способами, в зависимости от индивидуальности, состояние волевой активности. Он поддерживает его в себе внутренне или на каких-либо внешних действиях.

«На спектакль я прихожу ровно за столько времени, сколько нужно, чтоб успеть загримироваться. Мы репетируем долго, и поэтому у меня жизнь на сцене, предлагаемые обстоятельства немедленно вызывают наработанные привычные реакции. Но все же перед выходом на сцену я что-то делаю. Рисую обстановку предлагаемых по пьесе обстоятельств, говорю про себя слова, имеющие к этому отношение, и т. д.— создаю трамплин. Но вообще мне долго не приходится себя готовить».

В день спектакля думаю о нем мало, занят теми или другими заботами и т. д., но если роль большая, трудная, физически трудная (например, Гамлет), то приходится подумать о ней, ставить себе задачи. Собираешь себя во всех отношениях,— отклоняешь заботы, дела, чтобы выйти с рядом задач и намерений, стараешься поменьше поесть» (Горюнов).

«Для большой роли надо себя подготовить, ну хотя, например, пораньше поесть, что ли, лучше держать себя впроголодь» (Лужский).

«В уборной не люблю соседства и разговоров. Должен раздеться догола, хотя бы играл в том, в чем пришел, должен сделать несколько гимнастических движений и широко подышать. Еда, фрукты, лакомства — развлекают и грубят настроение» (Петровский).

Актер не просто сосредоточивается, актер готовит себя к тому, чтобы отдаться сценической ситуации, чтобы перевести себя в ее план, получить возможность легко в ней действовать. Для этого он моет пе-

<sup>1</sup> Kjerbüll-Petersen, «Die Schauspielkunst», 1925.



ред спектаклем руки, как Хмелев (см. цитату выше), для этого он запирается в своей артистической уборной. Актер готовит себя к тому, чтобы роль звучала с подъемом, чтобы она стала живой. Для этого некоторые актеры перед выходом спрашивают других актеров о самых незначительных вещах, чтобы чувствовать живую реальную речь и, находясь в образе, на эту речь живыми же словами отвечать. Некоторые актеры имеют универсальный прием для вхождения в роль; например, по рассказам, одному известному актеру достаточно себя пожалеть, как, оттолкнувшись от этого, он овладевает живой ролью. Часто отдельным актерам, для того чтобы было легко играть на сцене, надо не только привести себя путем ряда усилий в соответствующее настроение, но надо его с помощью разных мер удержать в себе, чтобы донести до выхода на сцену. Отсюда и стремление держать себя в соответствующем состоянии, желание ни о чем другом не думать, не рассеиваться, борьба с посторонними впечатлениями.

«На спектакль прихожу по-разному, в зависимости от трудности роли. На «Личную жизнь» — за полчаса, на «Ромео и Джульетту» прихожу за полтора часа. По возможности, отдыхаю или сплю перед спектаклем часа полтора. Стараюсь забыть о своих жизненных заботах и тревожениях. Находясь в уборной, избегаю общения с окружающими, не ем — надо играть немного голодным» (Астангов).

«Было необходимо отталкивать от себя все мешающее должному настроению, как бы закупориться в нем. Присутствие кого бы то ни было в уборной во время приготовления к спектаклю действовало удручающе, раздражало» (Анненкова-Бернар).

Так актер приводит себя в состояние, позволяющее ему легко действовать на сцене «от имени» роли. Как мы видим, иногда актеры находятся даже в нужном настроении, но какой ряд усилий, приемов, уловок надо употребить для того, чтобы сохранить в себе проблески настроения! И все-таки иногда актер приходит в театр таким, что все эти моменты не приводят его в такое состояние, когда он чувствует себя готовым к



выполнению своих сценических задач. Тогда, помимо обычных усилий, ищутся какие-то косвенные пути и приемы, чтобы ввести себя в желаемое русло устремлений, волевой направленности и настроений.

Актер вызывает в себе любовь к публике. Актер вызывает в себе желание играть, укрепляет себя сознанием значения театрального искусства, стыдом от провала, приглашает присутствовать на спектакле людей, мнение которых ему дорого, и т. д. Иногда и эти приемы не помогают, актер обращается к иным, более трудным путям для того, чтобы быть готовым выступать в роли. Он вызывает настроение чтением стихов, музыкой, воспоминанием видов природы, виденных пейзажей, моря, картин, воспоминанием о реальных событиях и т. д. и этим приводит себя к истокам органических чувств. Актеры имеют разнообразные способы и приемы, и более поверхностно затрагивающие их.

«Приемов очень много. Иногда импровизационного свойства; можно перед выходом спорить и т. д. Но все это не сценические эмоции. Сценические эмоции предполагают ряд задач, лежащих в общем рисунке роли» (Коонен).

Конечно, приводит себя в состояние готовности не только один актер. И хирург перед операцией, и защитник перед речью в суде, и лектор перед докладом приводит себя в состояние готовности. Они все могут подумывать о предстоящем, волноваться и собирать свою внутреннюю готовность и сосредоточенность. Защитник может настраиваться на то, чтобы сказать прочувствованную речь. Он может заставлять себя полюбить клиента, находить его отдельные черты симпатичными для того, чтобы с большим жаром выступить на его защиту. Но все-таки готовность актера, несмотря на наличие очень многих общих черт, иного рода, потому что она направлена в другую сторону, — на вхождение в роль, на фиктивную жизнь. Эта цель окрашивает своеобразными чертами и самую сосредоточенность и настраивание.

Все то, что делает актер, наполнено усилием, борьбой с собой, с своим жизненным самочувствием, со



всеми временными направленностями интересов и т. д. Наполнено стремлением заставить себя «вжиться» в создаваемые им самим обстоятельства фиктивной жизни.

Но вот актер начинает действовать на сцене, он входит в роль, и это новое сознание фиктивного лица начинает занимать в его душевном потоке необычное место. Актер отдается этому новому сознанию, оно течет по собственным путям, все время, однако, контролируемое им, социальным человеком. Это предрасудок догматиков, что мы не можем переживать и, одновременно, как-то контролировать себя. Такой, пусть слабо осознаваемый, контроль имеет место и при некоторых жизненных переживаниях и грезах. Люди волнуются до слез в театре и тем не менее просят мешающего соседа снять шляпу, не забывают сесть и поднять бинокль, чтобы лучше видеть, и т. д.

Актер обычно стремится отдаться своей роли. И роль начинает наполняться чувством.

«Не я в себе вызываю нужное для роли настроение, а роль во мне его вызывает. Я могу сегодня не хотеть играть роли или вообще не хотеть играть, чувствовать себя вялым или расстроенным. Но чужая реплика, первые слова моей реплики и весь внутренний и внешний механизм вдруг заработали, настроения зажгутся, и играешь иногда лучше, чем в те дни, когда хотелось играть» (Петровский).

И вот роль наполнилась чувствами. Так возник этот то превозносимый, то осуждаемый мир сценических чувств, предмет споров, полемических острот, словесных дуэлей. Самая обстановка их возникновения делает ясным, что они, в сравнении с другими видами чувств, обладают рядом особенностей. Эти-то чувства, таящие для актера столько ярких мгновений, испытываемые актером в целостном процессе его творческой работы, и должны стать теперь предметом систематического анализа.



### ГЛАВА III

## ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Сценические чувства, возникающие в атмосфере творческой работы и как ее следствие, представляют собой чувства своеобразные. В определенных своих качествах они несомненно выявляют новую характерную форму чувств. В этом они интересны не только для театра, но и для психологии в целом, поскольку открывают для психологии новую страницу.

Задача нашего анализа — вскрыть сущность сценических чувств, указать их характерные признаки и специфические черты по всем основным линиям их развития.

Мы хотим установить, с какими состояниями и актами находятся в связи сценические чувства. И тут мы не можем пройти мимо вопроса о связи сценических чувств с волнением и сосредоточенностью. Беглый просмотр условий их возникновения открыл очень существенную связь между ними, сосредоточенностью и эмоциональной настроенностью. При детальном изучении мы должны установить, что это чувства настоящие, не настоящие и т. п.<sup>1</sup>, какова

---

<sup>1</sup> Психолог А. Пфендер показал в своей работе («Psychologie der Gesinnungen», 1921), что выражение «чувство» скрывает под собой разнообразные формы и виды чувств. Есть



их длительность, сила, глубина, характер течения. Но помимо изучения отдельных качеств и свойств, надо уловить их тип, учесть, как они входят в психику актера — личности, и в какой связи они находятся с личными переживаниями актера. Так как вскрыть по-настоящему природу сценических чувств можно лишь при учете всего контекста сознания актера, то надо увидеть особенности осознания чувств, вызванные тем, что актер испытывает их в обстановке фактивной жизни (спектакль).

При таком исследовании мы получим ряд признаков, свойственных не только сценическим чувствам, но также, например, отдельным видам творческих или эстетических чувств и т. д. Это и естественно, потому что сценические чувства в известных моментах сходны с другими видами чувств. Должно быть вместе с тем ясно, что характерный признак далеко не всегда является специфическим. Но основное наше устремление направлено на вскрытие специфики сценических чувств.

## 1. СЦЕНИЧЕСКИЕ ЧУВСТВА И ВНИМАНИЕ

Кто поставит в жизни в связь чувства и сосредоточенность? На сцене же это необходимо. Не случайно все большие мастера сцены требуют от актера умения хорошо и быстро собирать внимание и добиваются этого разными прямыми и косвенными приема-

чувства настоящие (жизненно реальные, наполненные подлинной душевной теплотой); чувства «ненастоящие» — суррогат чувств, без теплоты и сердечности, но все-таки не одна лишь внешняя форма выражения (приветливость хозяина к безразличному гостю — она пуста и представляет собой схематическое подражание настоящему полновесному чувству); чувства парящие — особый вид настоящих чувств — неполновесное чувство, характеризующееся приподнятостью (пример: оратор, говорящий поздравительную речь, пришедший в разгоряченное состояние благодаря торжественной обстановке, словам речи, начинает испытывать любовь к юбиляру; но это чувство любви хотя и возникает произвольно, лишено полновесной реальности, оно не имеет корней в его душевной жизни). Разнообразные формы экзальтации, особой приподнятости чувства — все это виды парящих чувств и т. п.



ми<sup>1</sup>. Жизненные чувства сами влекут в определенном направлении наши мысли и внимание, сценические же чувства непременно предполагают эту заботу актера о себе, требуют сами усилий и внимания.

Конечно, случается и в жизни подогревать маленькое чувство. Это достигается путем усилий, специально направленных к этому мыслей. Но вообще жизненное чувство не пропадает и в тот момент, когда о нем специально не думают. Сценические же чувства зависят от сосредоточенности актера на роли, от степени его вхождения в роль.

Достаточно актеру благодаря каким-нибудь обстоятельствам потерять свою собранность и разбить свое внимание, как его чувства начинают бледнеть, они исчезают, и он вновь должен их «нарабатывать», согласно меткому актерскому выражению.

«Если бывали случаи, что что-то не выходило с гримом (потеряли мои усы, мой парик, переменили костюм), партнер искажал реплику, был не в тоне, мне нужно было делать усилие над собою, чтобы вызвать переживание, и иногда мне это удавалось сделать после некоторого пребывания на сцене, после пяти-шести моих реплик и движений» (Петровский).

«Малейшая неправильность в костюме, гриме, неправильно поставленная декорация, перепутанные шпаги или кинжалы (не те, что были прежде) совершенно выбивают меня из настроения. Я уже не играю, а лишь говорю слова» (Блюменталь-Тамарин).

«Изменения в тексте мешают и злят, в особенности когда роль хорошо подготовлена. Они прерывают нить сценического переживания и расстраивают не столько игру, сколько сценическое самочувствие — прерывают правильный поток «второй жизни», но иногда можно ошибки текста использовать для игры. Бывают и замешательства, когда не знаешь, что ответить на ошибку партнера» (Смирнова).

---

<sup>1</sup> Интересно, что Щепкин воспитывал внимание своей ученицы, будущей знаменитости Федотовой, очень простым приемом: в самый разгар ее занятий и игр с подругами он звал ее и требовал, чтобы она читала ему отрывок. (Станиславский «Моя жизнь в искусстве», 1-е изд., стр. 90.)



Таким образом, когда что-то разбило внимание актера, он может потерять не только сценические чувства, но и вообще им самим выработанное, охраняемое путем сосредоточения внимания, сознание роли.

Актер может сильно отдаваться своим сценическим чувствам, и все-таки он должен при этом поддерживать в себе внутреннюю сосредоточенность, оберегать себя от всяких мешающих обстоятельств, для того чтобы не пропало чувство, чтобы он не выбился из ощущения роли. Это не значит, что актер испытывает напряжение внимания, форму произвольного внимания, когда он как следует вошел в роль и отдается чувствам; но сосредоточенность на всей сценической работе в целом, потенциальная готовность напрягать усилия для того, чтобы войти в русло роли в случае мешающих обстоятельств, у него налицо всегда.

Деятельность актера сложна. Он наряду с основными задачами выполняет и побочные. Актер не только направляет внимание на роль, на подлежащие выполнению сценические задачи, но и на партнера, следит за суфлером, потом старается учесть эффект своих жестов в отношении публики. Наряду с этим актер, особенно начинающий, может специально обращать внимание на свое дыхание (чтобы оно было наполненным и голос был звучным), а в определенной школе — и на свой мышечный аппарат (чтобы мышцы не напрягались и этим не мешали работе) и т. д. Вместе с большой сосредоточенностью внимания мы имеем дело с очень значительным распределением внимания в смысле числа элементов. Правда, как говорит К. С. Станиславский, «актер, имеющий соответствующий навык, может произвольно ограничивать круг своего внимания, сосредоточиваясь на том, что входит в этот круг, и лишь полусознательно улавливая то, что выходит за его пределы... В пределах этого круга находится и непосредственный, центральный объект внимания актера, как одного из действующих лиц драмы: какая-нибудь вещь, на которой сосредоточено в эту минуту его желание, или другое действующее лицо, с которым по ходу пьесы он находится в внутреннем общении» (из статьи «Искусство актера и ре-



жиссера»)<sup>1</sup>. Но, тем не менее, число элементов, на которые направляется внимание актера, и при таких действиях еще велико.

Конечно, многие действия актера постепенно приобретают характер почти автоматических (дыхание, состояние мышц), но все-таки характер деятельности актера, те цели, которые он себе ставит в отношении выразительности игры, таковы, что не может быть и речи об автоматизации всей работы. Актер должен все время поддерживать известную волевою активность. Правда, произвольное внимание, связанное с известным напряжением, переходит в стадию непроизвольного, и именно тогда-то и разворачиваются у актера сценические чувства, но это все-таки непроизвольное внимание — лишь до какой-то степени. Многообразие компонентов, наличие творческих задач служат этому препятствием.

Не всегда у сосредоточенного актера возникают чувства — это зависит от индивидуального предрасположения, школы, характера сценических задач. Но если они возникают, то предполагают сосредоточенность на роли. В этом и состоит особенность дилетанта, а также актера «нутра», что он играет хорошо до тех пор, пока длится первоначальная направленность волеустремления, звучит первый запал. Как только актеру что-то помешало, он уже выбивается из роли и не может собой владеть; отсюда такая неровность игры — она кроется в неумении сосредоточиваться на сценической ситуации. Чем сильнее у актера способность и умение сосредоточиваться, тем меньше он боится случайностей.

«Будучи сосредоточенным на своих задачах, находясь в ритме роли, преодолеваешь всякие случайности. В «Короле Лире» в одной сцене неожиданно оторвались ворота замка, в публике волнение. Я подхожу приветствовать Регану и в том же самом ритме говорю: «Как разбиты эти двери, так разбила твоя сестра мое сердце». В зрительном зале наступило успокоение». (Михоэлс).

<sup>1</sup> Статья, предназначенная для «Британской энциклопедии».



При этом, в пределах, которые не выбивают актера из сценической ситуации, из фиктивных обстоятельств драмы, случайности во время действия могут оказаться даже полезными, могут придать большую свежесть его состоянию, в силу известной психологической новизны.

«К костюму, гриму и бутафории очень привязываюсь... и если они не те, то это неприятно, но, может быть, иногда можно через это освежить кое-что в роли или набивший оскомину, заштампованный жест может стать другим или получить свежесть первоисточника. Даже приятно иногда, что кресло пониже или повыше» (Лужский).

О неожиданном влиянии случайности на сцене имеется много почти анекдотических рассказов. Очень многое зависит от умения найтись, от способности актера к импровизации, от актерского воспитания, от умения перейти немедленно в другой план работы. Но все-таки случайности на сцене могут действовать стимулирующе лишь до тех пор, пока они не выбивают актера из состояния сосредоточенности и не достигают такой степени, что вызывают в нем растерянность.

Случайности в спектакле, не очень разительные, освежают отрезок роли и зажигают в актере чувства. И возникновение сценических чувств благодаря случайностям приближает их, несмотря на большие различия, к настроениям.

В жизни, с одной стороны, случайные события выбивают из настроения, с другой,— их оживляют. Случайные звуки мелодии, засохший цветок, пейзаж неожиданно оживляют мир воспоминаний и настроений. Такого рода зыбкость свойственна и сценическим чувствам, но, конечно, произвольность их вызывания, наличие внутреннего усилия радикально отличает сценические чувства от настроений, как и от различных жизненных чувств.

Заботы актера о сценических чувствах носят сложный и утонченный характер. На основе сосредоточенности на роли изыскивает актер средства для возникновения чувств, но, естественно, не прямым путем.



Актеры ищут приспособлений (актерское выражение) для того, чтобы разжечь чувство. Актер сознательно следит за тем, чтобы отыскивать неожиданные новые опорные точки, которые позволят найти новый прием и жест и родят в нем новое чувство. Неожиданная интонация партнера, крепко взятый тон игры, невольное убыстрение темпа движений партнера, неожиданный для себя собственный своеобразный жест, удачная встреча публикой долгого обыгрывания незначительной вещи — все это толкает его на освежение чувства.

И в жизни мы иногда сознательно ищем пищу для наших излюбленных настроений, и те или другие общественные и жизненные обстоятельства содействуют развитию настроений в определенном направлении.

Но, конечно, там нет речи о сознательной произвольности, которая имеет место на сцене.

Все сказанное о сценических чувствах и значении сосредоточенности может на момент заронить сомнения: а имеем ли мы тут вообще дело с чувствами? Не есть ли это «ненастоящее» чувство, конвенциональное выражение человеческих эмоций, почти лишенное всякой теплоты? На это сомнение приходится ответить категорическим «нет». Потому что, если, с одной стороны, мы имеем здесь наличие ряда усилий, то, с другой стороны, мы имеем и такие явления, как непроизвольные слезы, покраснение и побледнение во время игры. Правда, слезы некоторые актеры могут вызвать произвольно часто даже техническим приемом. «Вызвать слезы могу когда угодно» (Плотников). Но побледнение и покраснение актеры чрезвычайно редко могут вызвать произвольно<sup>1</sup>. Из двадцати актеров только два актера указали с полной определенностью, что они могут все эти явления вызывать технически. Вообще же актеры их вызывают иного ро-

---

<sup>1</sup> Одним из сценических приемов Мочалова служила «бледность». «Он внезапно делался «бледен, с искаженным лицом, улыбался какой-то странной улыбкой». (Белинский. Цитирует Марков, «Малый театр 30-х и 40-х годов», 1924 год, стр. 218).



да приемами, такими же, примерно, какими вызывают и чувства.

«Произвольно я не могу вызвать ни слез, ни бледности. Если это будет у меня в роли по-настоящему, то придет само собой, а если я буду думать: «ах, вот тут надо заплакать» — тогда я угроблю и пьесу, и партнера, и себя, и все-таки не заплачу» (Хмелев).

Следовательно, слезы, бледность появляются как некоторый результат имеющегося чувства. Правда, это еще не говорит о качествах и типе чувства. Так, например, мы волнуемся и плачем в театре, но очень внимательно при этом следим за действием, и наше волнение и страх нам не мешают, — но все же мы имеем дело именно с чувством, а не с имитацией его.

Исследования Линдворского говорят об этом с известной долей определенности<sup>1</sup>.

«Как только переживаются эти телесные состояния (речь идет о дыхании и о внутрителесных ощущениях, слезах и т. д.), испытуемые склонны говорить о чувствах. Где они отсутствуют, там слово «чувство» не употребляется или употребляется в лучшем случае не в собственном значении слова».

Утверждение о том, что актер испытывает чувства, остается для нас непоколебимым.

Актер стремится сохранить свою сосредоточенность не только во время спектакля, но и во время антракта. Иногда это совершается произвольно, тем самым, что в нем продолжает жить настроение роли или он, будучи в гриме, ощущает внешнее выражение роли, свою осанку, походку и т. д., иногда же он намеренно укрепляет себя в состоянии сосредоточенности тем, что избегает всяческих впечатлений.

«Очень не люблю во время спектакля обычных разговоров и стараюсь быть собранной. В течение всего спектакля нахожусь в сильном сценическом возбуждении. Жизнь, которой жила на сцене, в антрактах не сохраняю, но стараюсь оставаться в творческом возбуждении» (Смирнова).

<sup>1</sup> Lindworsky, «Untersuchungen über höhere Gefühle. Archiv für gesamte Psychologie», 1928, B. 61, 1 u. 2 Heft, J. 221.



«Лучше не отвлекаться хоть на десяти-пятнадцати первых спектаклях» (Лужский).

Необходимость легко сосредоточиться и держать свое внимание на роли преследует и другую задачу, чрезвычайно трудную: научиться владеть собой, не поддаваться обычному сценическому волнению, больше того — научиться использовать его для игры.

«Ведь актеру приходится исполнять двойную роль: ему мало чувствовать самому; надо, чтобы он заставил чувствовать других, а этого он не достигнет без самообладания»<sup>1</sup>.

## 2. СЦЕНИЧЕСКИЕ ЧУВСТВА И ВОЛНЕНИЯ

Кто из начинающих актеров не испытывал острого волнения при первых дебютах? Какой большой актер не волновался на премьере? С волнения начинается первый шаг актера в театре. Это волнение, сказывающееся на работе актера, отзывается и на сценических чувствах.

Сценические чувства находятся в корреляции с волнением, но связь и зависимость их бывает двух родов. В одних случаях волнение содействует усилению сценических чувств, в других случаях оно их ослабляет и даже уничтожает. Приходится различать, по крайней мере, два рода волнения: волнение-подъем и волнение-панику (сценический страх, *le trac*). Конечно, это деление элементарно и произведено «по-житейски», но все-таки позволяет учесть ряд явлений.

Волнение-подъем в общем состоит в том, что актер, находясь в состоянии возбуждения и приподнятости, владеет собой и чувствует готовность совершить максимум усилий для выполнения своих сценических задач.

«Если же приходится играть неготовым, то первый спектакль был сражением, где напрягалось внимание, осторожность, порой интуитивные решения возникали с необыкновенной быстротой и давали какое-то опьянение, что в последующих спектаклях

<sup>1</sup> Сальвини, «Несколько мыслей о сценическом искусстве».



успокаивалось, координировалось, осаживалось, подвергнувшись критическому анализу» (Петровский).

Волнение-паника, «сценический страх», состоит в неумении актера овладеть собой не только перед спектаклем, но и во время игры. Это уже не возбуждение, связанное с жизнью роли и с творчеством, а личное волнение — волнение человека, которого актер не может подчинить своим заданиям, не может ввести в русло сценических задач. Реально оно наступает очень редко, потому что актер большей частью успевает овладеть собой. Есть разная степень интенсивности в таком волнении (от простого страха это волнение может вырасти почти до состояния ужаса; оно приобретает форму явно выраженного аффекта и может привести к почти полной дезорганизации поведения); уже в силу того, что актер не может сосредоточить свое внимание на роли и захвачен своими личными ощущениями, отсутствует благоприятная обстановка для развития сценических чувств, и их нет. Такое волнение непременно отзывается на игре: актер теряет самообладание. Иногда же, в силу благоприятных обстоятельств, волнение-паника может перейти в волнение-подъем. Неожиданный прием публики, поощрение режиссера могут помочь войти в план игры. И тогда пережитое волнение как раз может усилить подъем актера. Сценический страх распространен преимущественно среди начинающих актеров. Со временем, вместе с приобретением опыта, он проходит.

Вот материалы воспоминаний Ермоловой о ее первом дебюте на сцене в роли Эмилии Галотти в 1870 году:

«Я слышала, как подняли опять занавес, и вдруг все мое спокойствие пропало. Меня охватил ужасный, панический страх. Я вся задрожала, заплакала, лихорадочно крестилась. Меня подвели к кулисе. Со сцены доносились чьи-то голоса, но я ничего не могла разобрать. В ушах был какой-то гул. Страх все рос... Мне казалось, что я забыла роль, что я не скажу ни слова. Вдруг меня кто-то толкнул сзади. И я была на сцене... сама не знаю, как я произнесла первые слова. Раздались громкие аплодисменты. Я не понимала, в



чем дело. Потом сообразила, что аплодируют мне. Весь страх слетел с меня, как я играла, я не знаю, но меня вызвали на сцену»<sup>1</sup>.

В волнении-подъеме надо различать еще, по крайней мере, два его типа. Типы волнения связаны с характером отношения актера к деятельности на сцене, с характером его социально-творческого сознания, с его актерским воспитанием, конституцией, умением сосредоточиваться и т. д. Может быть творческое волнение («сценический подъем») и может быть волнение от различных мыслей о себе, самолюбивого страха, от тщеславия, наличия большой толпы народа и т. д. («сценическое возбуждение»). Эти моменты в реальном волнении актера могут перемежаться, но что-то доминирует и тем создает тот или другой тип волнения. Различие этих двух типов волнения ярко ощущается актером.

Но надо вообще сказать, что всякого рода волнение, чем бы оно ни было вызвано, — творческим возбуждением, личными происшествиями, — если только актер мог своевременно собой овладеть и направить это волнение в русло своих сценических задач, оказывает благотворное влияние и на его игру и на жизнь чувств. Здесь ярко сказывается значение сосредоточенности для актера — его умения ввести себя в русло сценических задач, освободиться от растерянности. Не случайно изыскивают актеры разные приемы (разнапряжение мышц в школе К. С. Станиславского) для того, чтобы владеть своим душевно-телесным аппаратом свободно, по своему усмотрению. Всякое волнение (кроме «паники») состоит в известном подъеме жизненного ощущения, позволяет актеру легче «вживаться» в роль, и он может с большей легкостью отдаваться течению сценических чувств и тем самым увеличивать силу их. Это подтверждается самым разнообразным материалом.

---

<sup>1</sup> «М. Н. Ермолова» — сборник статей. Статья Н. Е. Эфроса, «М. Н. Ермолова, ее жизнь и творчество», стр. 90—91. Изд. «Светозар», 1925 год.



«Когда по выздоровлении (после покушения на самоубийство в 1813 году) Яковлев вышел первый раз на сцену в роли Ярба, то восторг публики дошел до исступления: театральная зала дрожала от рукоплесканий, и в продолжение нескольких минут ему невозможно было начать своей роли. Наконец крики и рукоплескания умолкли, все с напряженным терпением ждали услышать снова знакомые звуки голоса своего любимца. Он силился произнести первый стих и не мог. Растроганный до глубины души, артист, может быть, в эту торжественную минуту вполне сознавал свою вину. Голос его оборвался, крупные слезы покапались по его щекам, и он безмолвно опустил голову. Снова раздались рукоплескания и крики, и наконец, кое-как собравшись с силами, он начал свою роль. В этот вечер, по словам его современников, он превзошел себя, и восторг публики был беспределен»<sup>1</sup>. (Подчеркнуто нами.— П. Я.)

«Случай в Курске в «Мадам Сан-Жен». Пришла расстроенная, воспользовалась этим состоянием, оно меня взбаламутило. В волнении бываешь менее подавленной и в ту и в другую сторону» (Белевцева)<sup>2</sup>.

Волнение, которым актер воспользовался, благоприятно для жизни сценических чувств. Если актер не подчинил сценическим задачам то возбуждение, которое он испытывает, то его игра окажется не гармоничной, приведет при большой дозе возбуждения к переигрыванию, может быть, даже к дискоординации движений. В истории театра хранятся рассказы о том, как отдельные актеры (из школы «нотра») теряли под влиянием возбуждения ориентировку в сценической ситуации и разрывали нить игры. Чувства, возникшие

<sup>1</sup> П. А. Каратыгин, «Записки», 1-е изд., стр. 45—46.

<sup>2</sup> Характерный штрих в этом отношении дают воспоминания дочери Мочалова: «Покорный М. С. Щепкин говорил мне про отца: «Никогда я не пойду смотреть его игру, если он в спокойном, веселом духе приглашает. Когда он приезжает в театр расстроенный, прямо лишь вышел из кареты, сердится на капельдинера, что карета опоздала, входит в уборную — и все не так, все не по нем, — вот тут-то я пойду его смотреть, тут он удивит...» («Исторический вестник», 1896 год, октябрь, «Воспоминания Шумиловой», стр. 469.)



при этом, могут быть сильными, но они окажутся суммой очень различных слагаемых (общее возбуждение, органические ощущения мышечно-кровеносной системы, личные переживания и т. д.) и не будут творческими чувствами, то есть не окажутся средством для воздействия на зрителя. И в этой области также действителен тот принцип, что для того, чтобы творить, надо владеть своей собственной природой.

«Чтобы создавать произведения искусства, человек должен сначала овладеть особым искусством: управлять своими психическими орудиями так, чтобы они могли стать орудиями искусства»<sup>1</sup>.

Если же актер вообще играет с холодностью, без какой-то доли волнения (правда, это трудно вообразить), то игра будет эмоционально бледной, лишенной какой бы то ни было доли теплоты.

То, что суммарно называется нами волнением, представляет собой лишь заголовок большого явления, которое требует изучения. Несомненно, что можно говорить о нескольких видах волнения и возбуждения. Самочувствие актеров и испытываемые ощущения в разных случаях очень различны. Вероятно, центры и очаги возбуждения при этих непохожих случаях также неодинаковы.

Изучение вопроса о волнении не есть изучение одной лишь академической проблемы по психологии чувств, воли и внимания, хотя несомненно, что кое-какие постановки вопросов в старой психологии воли должны быть пересмотрены — в смысле расширения контекста. Возникают и конкретные практические проблемы. Так, было бы очень интересно вскрыть, в какой мере определяют тип и характер волнения актера конституциональные различия (характер возбудимости, впечатлительности и импульсивности) и в какой мере играют роль моменты, связанные с актерским воспитанием (с приобретением умений внутренне оформлять свою роль, с характером культивируемых чувств, с умением выражать свои чувства и т. д.).

Постановка этих вопросов, проведенная без всякой

<sup>1</sup> Вяч. Полонский, «Сознание и творчество», стр. 82.



примитивизации, позволит подойти не только к проблеме об основаниях для профотбора актеров, но и к проблеме о педагогической действенности той или другой системы воспитания актера.

Так или иначе, волнение, использованное актером, переходит в сценический подъем, благотворно отзывающийся на развитии сценических чувств. Когда же у актера появилось чувство, то оно развивается, влекомое событиями сценической жизни. Актеры тянут друг друга. Подъем усиливается, чувство разогревается и приобретает известную живость.

### 3. НАСТОЯЩИЕ ЛИ ЭТО ЧУВСТВА?

Сценические чувства, с одной стороны, связаны в своем происхождении с рядом преднамеренных усилий, производимых актером, с другой стороны, вызывают ряд явлений, говорящих о возникновении как будто бы подлинных чувств (например, побледнение актеров), и иногда могут вести к известному опьянению и забытию. Как совместить эти кажущиеся противоречивыми признаки?

Сценические чувства нельзя назвать «ненастоящими» чувствами. Ненастоящие чувства почти лишены эмоционального тона, представляют собой, главным образом, трафаретное, конвенциональное выражение, причем конвенциональность этого выражения нами чувствуется и воспринимается нашим социальным глазом.

Любезное лицо при встрече несимпатичного человека, длительное, значительное рукопожатие при прощании с безразличным человеком — все это примеры ненастоящих чувств, в которых эмоциональность почти не живет. Сценические чувства — иного качества. Правда, мы имеем дело в театре и с такими явлениями, когда актер дает лишь внешнюю форму. Режиссеры это видят и говорят: «он фальшивит, играет не по существу, у него «пустой зрачок». Актеры очень хорошо знают разницу между этим «механическим», «пустым» выражением и тем, что они называют переживаниями.

Сценические чувства нельзя назвать и тем видом



настоящих чувств, которые Пфендер называет эпизодическими, то есть такими, которые лишь эпизодически захватывают человека, с тем, чтобы потом бесследно исчезнуть. Например, когда человек, занятый какой-то существенной деятельностью, испытывает на момент чувство нежности к случайному собеседнику.

Сценические чувства повторяются — правда, своеобразно. Настоящее чувство — любовь, ненависть и т. д. — имеет свои периоды прилива и отлива; но оно все время тлеет и потенциально готово при благоприятной ситуации вспыхнуть и излиться на свой предмет. Его утихание относительное. Оно все время бросает отблеск на душевную жизнь человека, присутствует, так сказать, в его действиях, самых, может быть, индифферентных. Сценические чувства полностью исчезают и не появляются у актеров в их реальной, будничной сфере действий и отношений. В актере-человеке не появляется ревность Отелло или гнев Лира, роли которых он играл и играет (за редкими исключениями, о которых речь будет дальше). Но, тем не менее, сценические чувства повторяются от спектакля к спектаклю.

Может быть, это обычные настоящие реальные чувства, свойственные нам при различных жизненных ситуациях, когда мы любим, негодуем, боимся и т. д.? Нет. И не потому, что они слабы. Сила сценических чувств бывает очень значительной.

Не в том дело, что чувства возникают у актера только на время спектакля и потом исчезают. Разве не бывает так, что люди ненадолго испытывают прилив нежности или раздражения, которые потом исчезают.

Вопрос и не в том, что они повторяются, становятся привычными и блекнут, — это случается и со всеми другими чувствами.

Вопрос даже не в том, что они вызываются произвольно путем больших внутренних усилий, как мы видели раньше. Бывает, это чувство, — а может быть, лишь простое выражение его, вызванное произвольно, — постепенно начинает оживать и становится настоящим чувством.



В жизни ненастоящее чувство нередко превращается в настоящее. Но зело в том, что в сценических чувствах нет должной непосредственности, несмотря на то, что актер отдается чувству. Эмоция в них неполновесна, а кажется актерам иногда огромной. Эта эмоция не производит того действия, которое производит настоящее чувство. Она не имеет корней в настоящей реальной социальной личности. И поэтому на сцене актеры от ужаса не седеют и не теряют дара речи. И хочется думать, что если б можно было во время игры исследовать всю вазомоторную систему актера, то мы увидели бы ряд показателей, отличающих испытывание этих чувств от настоящего ужаса или страха<sup>1</sup>. Соматические же изменения не поверхностные имеют, вероятно, другой характер, потому-то актеры мало ссылаются на внутрителесные ощущения.

Какие же это чувства?

Лучше всего подошел бы термин «парящие чувства».

Но, определяя так, необходимо сделать ряд очень существенных оговорок. Сценические чувства не могут быть вообще сведены ни к одной из упомянутых пфендеровских категорий, потому что представляют собой очень сложное явление. Нельзя сказать про сценические чувства, что это парящие чувства, как нельзя назвать их эстетическими чувствами, хотя с последними они имеют очень много общего. Сценические чувства нельзя назвать просто парящими чувствами уже потому, что парящие чувства возникают в человеке непроизвольно (он иначе иногда и не умеет чувствовать), а сценические предполагают наличие сосредоточенности. Но все-таки, когда мы хотим эти сложные, своеобразные чувства характеризовать в отношении эмоционального тона, в отношении характера протекания и развертывания чувства, то лучше всего это делается указанием на их парящий характер. Это несколько не противоречит тому, что в сфере сценических чувств, в за-

<sup>1</sup> Кэннон говорит: «Явные изменения в кровеносных сосудах, как бледность или покраснение лица, мало важны». («Физиология эмоций», стр. 154.)



а-  
их  
ря  
е-  
та  
из-  
па-  
му  
ра  
во  
ак-  
их  
или  
ые  
ры

висимости от школ, мы можем заметить и чувства с явным характером «ненастоящести» и эмоциональной пустоты и с явно выраженными признаками эстетически оформленных чувств, а также чувства истерически взвинченные и приподнятые. Тем не менее, во всех сценических чувствах заложена известная тенденция к парению не только в силу связи их роста с волнением и возбуждением, но и в силу их неукоренности в реальной личности актера, а это и придает им большую легкость в сравнении с жизненными чувствами. Другое дело, что имеются типы сценических чувств, где в результате школы и обучения это парение носит очень сдержанный характер, не культивируется и не осознается актерами.

и е  
ень  
мо-  
ых  
ают  
сце-  
ель-  
ед-  
ув-  
по-  
ро-  
, а  
ости.  
раз-  
аль-  
раз-  
ука-  
про-  
з за-

Явные формы парения, большой приподнятости приобретают характер взвинченности. Такое парение, называемое по терминологии К. С. Станиславского вольтажем, вызывает в его школе неодобрение, и с ним борются актеры, преодолевая его стремлением к более органическим чувствам. Тем не менее, парящий характер сценических чувств, как заложенная в них тенденция, имеется налицо всегда.

Сценические чувства имеют и еще целый ряд своеобразных черт. Так, они обладают очень большой силой.

«Сценические (эмоции) острее, обнаженнее, как будто бы предмет под увеличительным стеклом, где ясно, остро выступают все мелочи, невидимые простым глазом» (Анненкова-Бернар).

Но при этом сценические чувства появляются не сразу. Нужно войти в роль, чтобы в чувстве появилась теплота в смысле наполненности живой эмоцией. Моторный характер работы актера, действия его, связанные с движением и выражением, разогревают чувство так же, как и владеющее актером возбуждение усиливает его живость. А вместе с тем эмоция неполновесна, и актер (как это и делается в некоторых школах) может приподнимать свое чувство, может «нагнетать» его, для себя самого делать его большим.

«Каждое сценическое переживание я чуть-чуть приподымаю, ставлю на маленькие, едва заметные ходульки, сгущаю краски» (Блюменталь-Тамарин).



Увлечение собственным чувством, как известная тенденция, характерно вообще для сценических чувств. Оно выступает в явной форме в одних школах, в неявной — в других.

«Слово «забываюсь» я толкую, как «увлекаюсь», «воспаряю». В каждом спектакле я хочу «воспарять» во всех местах роли, и если это мне изредка удавалось, то я был счастлив» (Блюменталь-Тамарин).

Когда нет возбуждения, сценические чувства бледны и схематичны. Появляется возбуждение — они наполняются эмоциональным тоном, приобретают напор, начинают сами в какой-то мере овладевать актером.

Приподнятость самочувствия актера ведет к тому, что чувства делаются расплывчатыми, с одной стороны, а с другой — ведет к ощущению их беспредельности. Недаром актеры говорят об их огромной силе. Если волнение, подъем составляют основание для развития чувств, то сами чувства составляют движущую силу возбуждения, и это ведет к взаимному их усилению. Актер может доходить в некотором смысле до забытья.

«Один раз почти совсем забылась в сцене смерти Татьяны Репиной, разорвала ожерелье, искусала подушку, не помню, что было» (Ермолова).

Здесь актер стоит на грани своего творческого состояния. Еще немного, и произойдет качественное изменение чувств. Актер не может уже себя больше контролировать, чувство приобретает реальный характер, и он вырывается из творческой ситуации. Это уже случаи настоящих истерик на сцене, бурных рыданий, которые нельзя остановить, когда приходится уже прерывать действие и опускать занавес.

Следует отметить, что такие истерики больше присущи актерам определенной школы, присущи молодым актерам, не имеющим должного воспитания, присущи любителям. Очевидно каким-то типам сценического возбуждения более свойственна тенденция к забытью, а сценическим чувствам — к парению.

Та приподнятость и разгоряченность, которая сопровождает сценические чувства, вызывает в актере повышение деятельности организма, резкое повышение



чувства жизни. В этом — частичный источник того наслаждения, которое актер испытывает от игры на сцене.

В этом повышении чувства жизни таится секрет «омоложения» стариков-актеров во время действия на сцене. Не случаен рассказ про знаменитого немецкого трагика Экхофа, который, будучи дряхлым старцем со слабым голосом, играя Ричарда III, гремел со сцены, поражая мужественностью своей фигуры.

«В каждом спектакле я хочу «воспарять» во всех местах роли, и если мне это изредка удавалось, то я был счастлив. Тогда как будто невидимые нити протягивались от меня к публике и обратно, я подчинял себе публику, я делал с ней все, что хотел; внезапно под влиянием этого рождаются у меня новые паузы, тело делается замечательно гибким и легким, жест четким, память обостряется необычайно, голос начинает звенеть, открываются предельные по диапазону ноты, кровь правильно вращается, и чувствуешь себя бодрым и, как это ни странно, не взирая на огромную затрату нервной энергии, по окончании сцены не чувствуешь себя усталым» (Блюменталь-Тамарин).

Именно наличие такой разгоряченности, приподнятости чувств до состояния экзальтированности может приводить к известной затуманенности сознания, влечет за собой изменение восприятия.

«Я не могу рассказать всех подробностей этой сцены, помню только, что я весь трепетал истинной страстью и будто во сне слышал крики восторга публики и одобрения и вызовы... Многие затем пришли в фойе поздравить Ристори и меня, я никого не видел, не знаю, был ли я достаточно любезен, я был еще в каком-то чаду...» (Росси).

#### 4. ДЛИТЕЛЬНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

То обстоятельство, что сценические чувства развиваются благодаря сценическому подъему и поддерживаются состоянием общего возбуждения от деятельности на сцене, объясняет явление быстрого спада этих чувств после спектакля. Происходит переход в



неопределенное настроение, поддерживаемое остаточным возбуждением, иногда же наступает быстрое и полное исчезновение не только чувств, но и настроений.

При этом остаточном настроении сила и длительность его находятся в связи с общим возбуждением и с неумением быстро притти в себя — в отношении нервного напряжения, сердцебиения, дыхания и т. д.

На вопрос о том, немедленно ли актеры приходят в обычное состояние после ухода со сцены, некоторые отвечали:

1. «Нет. Обыкновенно нервы бывают приподняты в течение нескольких часов» (Блюменталь-Тамарин).

2. «В свое обычное состояние я прихожу уже вне театра, иногда только дома, перед сном, но освобождаюсь от облика лица, мною изображаемого, со снятием парика, если он надет, или после причесывания собственных волос, если играл без парика» (Михайлов).

3. «После спектакля всегда остаешься в очень большом возбуждении» (Коонен).

4. «Остается после сильной сцены физическое утомление. Если роль новая, нервы успокаиваются не скоро, но тут и личное волнение много значит» (Лужский).

5. «Как только успокоится непривычное сердцебиение; через 5—6 минут» (Петровский).

6. «Моментально. Физическая усталость, сердцебиение, пот и т. д. проходит постепенно» (Качалов).

7. «Немедленно — перейдя через порог сцены» (Бабанова).

Характер прекращения сценических чувств после того, как спектакль уже окончился, бросает свет не только на физическое и психическое состояние актера во время игры, но и на степень увлеченности актера своей ролью, как и вообще на особенности его конституции. Замечаются различия, которые коренятся в индивидуальных особенностях актера, в том, как актеры загораются чувствами и эти чувства изживают.

Тут намечается материал для классификации актер-



ских типов. Задача в том, чтобы не упростить проблему, так как в анализе типов надо охватить не только конституциональные особенности, но и приобретенное актерское воспитание в целом, а тем самым и какие-то особенности самой игры<sup>1</sup>.

Последующее действие спектакля продолжается не только в виде повышенного самочувствия (возбуждения) актера или депрессии, но сказывается и на характере его переживаний.

Сценические чувства в узком смысле слова, то есть чувства роли, не оказывают непосредственного влияния на личные переживания. Они не усиливают реального чувства. Но сценические переживания в целом могут несомненно оказать и оказывают влияние на личные переживания: сценический подъем может быть внесен в виде несвойственного обычно напора и силы в личные переживания. Кроме того, меняется характер отношения актера к вещам. Действительность иногда непосредственно окрашивается для актера своеобразным тоном, радостным или полугрустным. Он пребывает в состоянии необычной настроенности. Больше того, может измениться восприятие актера в смысле сознания близости и действительности или чуждости обычных вещей. Прекрасно ориентируясь в реальной ситуации, он может смотреть на все глазами творческого актера.

«После ухода со сцены, дома, по возвращении, необычное состояние отпада от своей личности продолжалось даже в крайней усталости. Своя жизнь... обстановка... близкие люди продолжали существовать точно за чертой, за кругом. Нормальное самочувствие,

---

<sup>1</sup> Медико-психологическое изучение актеров могло бы дать существенные результаты для более четкого проведения различий. Было бы желательно подвергнуть актеров медико-психологическому обследованию в нормальном состоянии и в состоянии как между отдельными действиями, так и после спектакля. Вероятно получились бы интересные сравнительные данные относительно их способности после спектакля реагировать на различные стимулы, относительно координации их движений, относительно состояния их нервной системы, их возбуждения. Это позволяло бы судить о состоянии актера на сцене, говоря о том, насколько он утомляется, возбуждается и т. д.



вход в обычную жизнь наступали на следующее утро» (Анненкова-Бернар).

Но, конечно, это явление — следствие не продолжающегося действия сценических чувств, а всей сценической работы, всего мира театра.

Сценические чувства длятся очень недолго — вскоре после спектакля они исчезают. Спрашивается: а могут ли вообще такие недлительные чувства быть сильными?

## 5. СИЛА СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Итак, сильны ли сценические чувства? Дать прямолинейный ответ на этот вопрос затруднительно уже потому, что понятие силы чувств не имеет однозначного характера, как это хорошо показано в новейших психологических работах. Прежде всего, надо отличать силу чувства от глубины его. Нас интересуют особенности сценических чувств в обоих отношениях.

Понятие силы чувства может говорить о следующем: 1) о силе чувства в прямом смысле слова (интенсивность его испытывания, высота его уровня); 2) о большой степени захвата чувством поля нашего сознания — чувство в момент его испытывания является доминирующим содержанием; 3) о напоре, с которым чувство разворачивается (чувство может быть ограниченным по сфере своего захвата, само по себе достигает не очень большой интенсивности, но развивается с очень большой энергией, быстро, может быть, исчерпывая себя; например, мгновенная влюбленность, быстро растущая и не менее быстро исчезающая); 4) о большой теплоте испытываемого чувства — большая наполненность эмоциональным тоном, полновесность этой эмоции.

Глубина чувства может совсем не совпадать с силой чувства. Она определяется такими моментами: 1) насколько чувство оставляет сильный след (так, чувство голода может быть очень сильным, но по удовлетворении его легко забывается, а в отношении других чувств бывает и наоборот); 2) насколько данное



чувство исходит от всего нашего существа, насколько оно глубоко входит в нашу личность, представляя смысл существования (чувство любви к чему-нибудь может быть не сильным по своему протеканию, но очень глубоким по степени владения существом человека); 3) насколько испытывание определенных чувств осознается нами значительным и ценным для нас самих.

Если с этих точек зрения подойти к сценическим чувствам, то получится своеобразная картина. Сценические чувства могут достигать большой силы. Актёрам они часто представляются более сильными и более острыми, чем жизненные переживания. И в этом нет преувеличения; этому содействует парящий характер чувств. Актёров увлекает возможность вкладывать в сценические чувства такую силу, на которую они в жизненных переживаниях часто неспособны.

Что касается теплоты чувства, то она может, в свою очередь, быть интенсивной. Доказательства черпаются не только в том, что покраснение и побледнение наступает на сцене непроизвольно, имеются и другие факты. По рассказам ряда работников Малого театра, Ермолова в очень для нее как героине тяжелой сцене иногда совершенно менялась в лице, делаясь рябой.

Сила сценических чувств может проявляться и в других формах поведения актёра.

«Ни содержание, ни форма этого сценического момента (выдача Ярового в пьесе Тренева «Любовь Яровая») долго не давались мне, и только на одной из самых последних репетиций я вдруг слилась сама вплотную с Яровой и сама, почти теряя сознание от неизбежности вечной разлуки с самым дорогим мне человеком,—отцом моего умершего ребенка,—я сама дико закричала, потом, чуть не прокусив себе руку, сдержалась и, как подкошенная, упала на какой-то приступочек и несколько секунд не могла сказать ни одного слова. Затем с нечеловеческим трудом собрала все силы, стряхнула с себя окончательно все прошлое и, как бы заново родившись, обратилась к Кошкину с заключительной фразой.



... Я помню, когда на этой репетиции упал занавес, я долго не могла прийти в себя, и слезы градом текли по моему лицу. Мне было мучительно радостно, что я нашла. Но работа есть работа, и тут же я все это технически закрепила...

Играя Яровую сотни раз — не могу же я всегда разрывать свою душу и свои нервы, обливаясь слезами, и не могу рассчитывать только на вдохновение... Но уж так устроен человек-актер, что, выполняя правильно сработанную внешнюю форму, всегда внутренне загораешься, и я не помню ни одного спектакля «Любови Яровой», чтобы не переживать по мере сил этого страшного для женщины момента и не отдавать всех своих нервов и части своей души этой сцене» (Пашенная)<sup>1</sup>.

Напор, нарастание чувства может также достигать большой степени силы и развиваться в бурном темпе. Актеры вкладывают в чувство иногда необыкновенный порыв. Это благодаря тому, что чувства имеют в какой-то мере парящий характер и усиливать их актеру легко. Поэтому же порыв в развитии чувства может доводить до некоторой исступленности. И забытие на сцене наступает, когда это сознательно культивируемое нагнетание чувства уже непроизвольно захватывает актера и он начинает терять над собой контроль.

«Вообще не забываюсь, но если забываюсь, то это производит на публику скверное впечатление. Когда находишься во власти эмоций, исполнение бывает смешно, нелепо, негармонично. Например, в одной очень бурной сцене я вместе с бриллиантами сорвала с себя локоны и однажды сняла у партнера бакенбарды» (Смирнова).

В отношении заполнения поля сознания надо сказать, что как раз связь сценических чувств с подъемом и возбуждением позволяет сценическим чувствам доминировать, не оставляя места ни для чего другого, что не связано со сценической работой.

«Постоянно себя контролирую, и посторонних мыс-

<sup>1</sup> В. Пашенная, «Моя работа над ролью», Москва, 1934 год, стр. 44—45.



лей, не касающихся пьесы и роли (о том, кто находится среди публики, и пр.), не бывает. Если же они появляются (крайне редко), они означают отсутствие внутренней сосредоточенности и портят игру» (Смирнова).

Сила испытываемых актером чувств, захват личности актера сценическими чувствами и ощущением роли может достигать такой степени, что актер не только не думает о публике, но не замечает и отдельных неслаженностей в сценической обстановке и живет непоколебимо в сценической ситуации. Это, конечно, не свидетельствует о том, что он не осознает публику, не учитывает обстановки сцены и положение партнеров, но значит, что все это осознается им, как неясный фон его действий.

«Когда на нее «находило», она ничего не помнила. Раз как-то она репетировала сцену Анны у гроба мужа (Ричард III): его приносят в гробу, она откидывает покрывало, видит мужа, и тут происходит сцена отчаяния.

Помощник дяди Сережи (главный режиссер Малого театра Сергей Черневский), Кондратьев, человек грубоватый и любивший подшутить, на этот раз решил объектом своих шуток избрать самое Марию Николаевну (Ермолову) и положил в гроб чучело обезьяны. Настал момент... Мария Николаевна на генеральной репетиции превзошла себя, играла так, что кругом все плакали, и сам Кондратьев, растроганный и пристыженный, подбежал к ней за кулисами и стал просить прощения за свою глупую шутку. «За какую?» — спросила его М. Н., все еще дрожавшая от волнения. Она не видела обезьяны. Перед ней в гробу лежал ее возлюбленный муж, и его она видела»<sup>1</sup>.

Так что, если оставить в стороне полновесность сценических чувств, то надо сказать, что чувства роли могут быть даны иногда с большей силой, чем жизненные переживания.

Что касается вопроса о глубине сценических

<sup>1</sup> Щепкина-Куперник, «Дни моей жизни», глава о М. Н. Ермоловой, стр. 183.



чувств, то здесь приходится констатировать, конечно, что они несравнимы с жизненными чувствами.

Вызваны ли эти чувства какими-то основными запросами нашей личности, представляя собой, может быть, смысл ее существования? Ответ гласит совершенно определенно — нет. Из этого не вытекает, что для того или другого актера основным смыслом его существования не является сцена. Большой ли след они оставляют в личности актера? Опять придется ответить отрицательно. Чувства роли исчезают очень быстро, ни о каком преобразующем влиянии на человека, какое, например, производят сильная скорбь, раскаяние, угрызения совести, говорить не приходится.

Чувства роли подобны настроениям, которые приходят, заполняют поле сознания, бросая яркий отпечаток на весь строй психики в течение данного отрезка времени, и потом исчезают без следа.

Насколько актеры осознают значительность и ценность сценических чувств? Значительность их актерами чувствуется, но не применительно к определенным сценическим чувствам такой-то роли, а вообще к переживанию сценических чувств как таковых.

«Всегда стремлюсь иметь эмоцию, и если бывают акты, когда ее нет и я играю механически, то я страдаю» (Горюнов).

«Не переживая — играю вяло, скверно, ненавидя и себя в это время, и партнеров, и пьесу, и театр» (Петровский).

Для актеров существенен самый факт, что они могут испытывать сценические чувства. В этом смысле они для них значительны и ценны, но только в этом смысле.

Сила чувств у тех или других актеров различна. Различие их силы объясняется в значительной мере конституциональными различиями актеров. Разная впечатлительность, различная способность загораться чувством, отдаваться ему, — все это покоится на особенностях конституции актеров, как и такие моменты: способность развивать чувство, проводить его в бур-



ном темпе и т. д. В этом плане было бы интересно проследить сценические биографии отдельных актеров и связать эти моменты не только с их поведением в жизни, но и с манерой игры: насколько она проводилась ровно, бывали ли провалы, не получалось ли переигрывания, преувеличения, истерических ноток, захватывала ли игра зрителя и какими сторонами. Это бросило бы новый свет на вопрос о формах игры.

Но самая возможность придавать сценическим чувствам большую и меньшую силу, больший и меньший напор бросает какой-то свет и на различие актерских школ. Раз отношение актера к роли оказывает влияние на течение чувства, то он может дать чувству сдержанно парить или доводить его до иступленности. Поэтому принципы, из которых исходила та или другая актерская школа, играли большую роль и отзывались на силе сценических чувств.

Сценические чувства представляют собой исторический продукт, причем их историческая обусловленность выступает более прозрачно, чем в жизненных чувствах. Сценические чувства в их разновидностях — продукт эпохи, на них отражается изменение тех идеологических надстроек, — правда, в сложном и отраженном виде, — которое вызывается изменением общественных и классовых отношений. «Нужно ли особое глубокомыслие, чтобы понять, что вместе с условиями жизни людей, с их общественными отношениями, с их общественным бытом изменяются также и их представления, взгляды и понятия, одним словом — и их сознание?»<sup>1</sup>

Через отношение актеров к искусству, к театру, служащему проявлением их идеологии, через методы и способы работы, определяемые этой идеологией, трансформируется и характер тех чувств, которые возникают в результате их творческой работы. Это можно проследить и на таком частном вопросе, как сила чувств. Например, когда «нутро» провозглашается как краеугольный камень творчества актера, то полу-

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс, «Коммунистический манифест», 1932 год, стр. 34.



чается, что именно актеры этой школы переживают на сцене особенно бурно. И не случайно, что большинство рассказов о необычайной силе чувства исходили от актеров школы «нутра». В этом не было лжи, так как чувство можно приподнимать и «нагнетать» в больших пределах. Если проследить по мемуарам воспоминания провинциальных актеров, то всюду мы будем слышать о сильнейших чувствах, о забытии на сцене и т. д.

В эпохи скептицизма и сдержанного отношения к чувству вообще в руководящих социальных прослойках мы как в идеологии актерской игры в том или другом театре, ориентирующемся на эти слои, так и в высказываниях актеров имеем дело с известной сдержанностью и холодностью. Сами актеры не дают расцветать чувствам в большом масштабе. Сдержанное отношение к сценическим чувствам образует уже свой метод игры на сцене и свои способы выявления сценического действия. Социально-культурное окружение того или другого театра, идеологическая направленность театра, среда основных его зрителей, их вкусы влияли не только на репертуар театра, на приемы мастерства актера и приемы его воздействия, но и определенным образом на особенности протекания его чувств.

Характерный пример в этом отношении — творчество двух современников-актеров, Мочалова и Каратыгина, противопоставившихся Петербургом и Москвой. Каратыгин выразил «официальный» романтизм бюрократических сфер, Мочалов — «бунтарский» романтизм буржуазных слоев.

Здесь различие типов актера (тем самым и сценических чувств) — следствие различной классовой ориентации театра. Здесь точка соприкосновения актера и театрального зрителя в таком вопросе, как сценические чувства<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. Н. И. Игнатов, «Театр и зрители» — интересные очерки по истории зрителя русского театра в эпоху сентиментализма, или отдельные страницы Е. Devrient, «Geschichte der deutschen Schauspielkunst», например постановка в XVIII веке «Отелло» в Гамбурге.



## 6. ТЕЧЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Сценические чувства актеры испытывают от спектакля к спектаклю. Было бы ошибкой думать, что сценические чувства все время поддерживаются на одном уровне силы и захвата актера. Имеется различие не только на разных спектаклях, но и в разных периодах одного спектакля.

Обратимся к испытыванию чувств в течение одного спектакля. В течение спектакля имеет место определенная кривая в испытывании чувств роли, то есть наблюдаются периоды затухания и разгорания чувств. Сколько вершин у такой кривой? Когда она поднимается до наибольшей высоты? Где ее начало? — сказать трудно, она меняется от раза к разу в зависимости от обстоятельств: собственного творческого настроения, определяемого рядом общественных и личных причин, отношения публики, настроения партнеров, сценических случайностей и т. д. Но можно сказать наверное, что чувство вначале бывает более слабым, так как актер должен войти еще в роль.

Сценические чувства имеют естественные разрывы во время антрактов. Сознание роли актеры иногда сохраняют. «Если сильно захватывает роль, то не сразу вылезаю из нее» (Белевцева). Сохраняют и темп движений, осанку, но не сценические чувства.

И в реальных жизненных переживаниях имеют место приливы и отливы — в чувстве ненависти, симпатии, любви — в течение одной встречи с человеком, к которому чувство направлено.

Но на сцене чувства, если бы мы пытались их изобразить, имеют характер кривых, падающих иногда, говоря условно, до нуля, то есть когда совсем исчезает чувство или остается какая-то его бледная схема. Однако это исчезновение чувств не уничтожает сознания роли, потому что актер, даже если он действует механически, все равно может найтись в сценической случайности, то есть он продолжает действовать от имени роли.

Что испытывает актер, когда у него нет чувства, — сказать трудно. Надо думать, что известные эмоцио-



нальные отголоски все же сохраняются, поскольку испытывание роли связано с внешним выражением, с известной степенью приподнятости от наличия большой толпы и с какой-то степенью волнения от неуверенности, насколько удачно он сыграет. Вопрос о течении сценических чувств получает косвенное освещение через уяснение характера творческого процесса.

На вопрос о том, совершается ли актерский творческий процесс при каждом исполнении, некоторые актеры отвечали, что при каждом, другие указывали:

1. «Непременно при каждом, хотя иногда не в одинаковой степени» (Качалов).

2. «Каждый раз, но не сплошной» (Максимов).

3. «На протяжении всей роли приходилось удерживать состояние редко, мешает целый ряд внешних причин: партнеры, новая сценическая площадка, ошибки, вся неточная и грубая, несовершенная механика наших сцен, все это чрезвычайно тормозит. В самой себе тоже тысяча причин, мешающих полной сосредоточенности» (Бабанова).

4. «При ее создании и редко при ее исполнении, если говорить о целой жизни роли; отдельные места ее часто творятся на спектакле, как нечто новое» (Петровский).

5. «По-разному, зависит от роли» (Лешковская).

6. «Самая интенсивная работа совершается во время подготовки роли, на все дальнейшее остается неизблемой партитура роли, затем переживается роль каждый раз с другим настроением, другими деталями. Если же спектакль не творческий, роль повторяется механически, то всегда испытываю мучительное состояние, словно совершаю какой-то грех перед искусством, ощущение ремесла» (Смирнова).

Мы убеждаемся в двух вещах: 1) что спектакль может протекать для актера механически, 2) что творческий процесс бывает не сплошным. Конечно, отождествлять творческий процесс с испытыванием чувств роли никак нельзя. Творческий процесс проявляется в поисках новых путей выражения, новых деталей роли, а не в поисках чувств. Но творческий



подъем неизбежно ведет к более живому сознанию играемой роли и поэтому к испытыванию в какой-то степени ее чувств.

Сценические чувства имеют приливы и отливы в соответствии со сценическим подъемом. Пропала сосредоточенность, исчез подъем, и теплота в чувствах улетучивается и получается видимость чувства. Но после ослабления внимания и вместе с ним чувства начинается через некоторое время новый подъем. Актер начинает делать новые усилия, сосредоточивает внимание, ищет сознательно приспособлений, чтоб разжечь себя. И, наконец, большей частью после известного времени пребывания на сцене, он этого достигает или путем тех же самых приемов, которые применяет для того, чтобы подготовиться к спектаклю, или же новыми путями, стремясь подойти к чувству от внешнего выражения.

Возможность подойти к чувству от внешнего выражения многими актерами отрицается.

«Считаю невозможным. Всегда иду от внутреннего к внешнему, иначе исполнение будет механическое» (Смирнова).

«Как правило, я замечал за собой, что если я буду настаивать на внешнем рисунке при внутренней пустоте, то получится хуже. Лучше снизить рисунок, сделать его поскромнее, — тогда есть надежда, что заполучу искреннее чувство. Иду от того, что надо себя внутренне вправить, что я должен сосредоточиться на предлагаемых обстоятельствах» (Горюнов).

«В тех случаях, когда я выбился из настроения, когда я говорю текст неубедительно, я делаю следующее. Я бросаю игру — это лучше всего сделать во время паузы — и начинаю по существу отвечать на мысли, высказываемые партнером. Этим путем я сосредоточиваюсь на своих задачах» (Астангов).

Тут играет роль не только полученное актерское воспитание, но и индивидуальное предрасположение. Но есть актеры, которые могут перейти каким-то путем от ненастоящих чувств к настоящим.

«Несомненно, внешнее выражение способствует возникновению переживаний. Темп, взятый механически,



раньше сделанный, увлекает и дает настроение» (Белевцева).

«Случалось, и очень часто, но всегда чувствуешь: а все-таки «не то». Но бывает и так: начнешь копировать свое нужное состояние, и вдруг тебя захватит, и сейчас же вызывается нужная эмоция, и тогда пошел орудовать, да еще если зрительный зал примет,—ну, тогда совсем входишь в свою колею» (Плотников).

«Очень часто, но не всегда» (Коонен).

Эксперименты Линдворского подтверждают по другой линии это положение. Встречаются (но редко) такие люди, которые могут внешним выражением вызывать чувство<sup>1</sup>.

Правда, приходится отметить, что отнюдь не всякое внешнее выражение приводит к испытыванию чувства, тут должны быть доуяснены какие-то очень существенные моменты.

«А иногда и чисто механическим способом, применяя произвольно учащенное дыхание, имитируя волнение, можно воздействовать на воображение и довести себя до восприятия необходимой эмоции. Но тогда это не подлинный акт творчества, а только искусственная фальсификация, очень тонкая при большом мастерстве» (Анненкова-Бернар)<sup>2</sup>.

Так текут чувства в спектакле. Иногда вершина их в первых актах, иногда — в заключительной сцене. Есть актеры, которые с жаром играют в начале спектакля и становятся вялыми к концу,—и наоборот, есть актеры, которые весь свой темперамент проявляют к концу. Эти различия вызываются не только конституциональными особенностями и характером возбуждения актера, но и характером оформления чувств и всей роли.

<sup>1</sup> Lindworsky, «Untersuchungen über höhere Gefühle».

<sup>2</sup> Факты театра показывают, насколько сложнее проблема эмоций и их выражения, чем это представляется согласно теории Джемса — Ланге. И то опровержение теории Джемса — Ланге, которое в плане физиологического анализа дает Кэннон, оказывается подтвержденным и со стороны фактов конкретной психологии. (См. Кэннон, «Физиология эмоций», 1927 год.)



Несомненно, все сказанное о течении чувств является слишком общим. Было бы существенно изучить этот вопрос детальнее в плоскости исследования ритмической структуры жизни роли и чувств. Приходится думать о наличии каких-то закономерностей в колебаниях подъема и чувств. Простое систематическое наблюдение едва ли даст достаточно четкие данные, так как очень сложны и многообразны те факторы, которые положительно или отрицательно влияют на подъем. Это и крепкая или небрежная игра партнеров, и острота или обыкновенность самой драматической ситуации, и желание или нежелание актера дать максимум порыва и темперамента к началу, концу и т. д. Очевидно, этот вопрос решит эксперимент, который, может быть, позволит сделать выводы и о способах более экономной траты сил актеров при игре.

Сценические чувства повторяются от спектакля к спектаклю. Какие изменения происходят с ними? Есть колебания как в отношении игры, так и в отношении наполненности чувством от спектакля к спектаклю.

«Внешняя форма всегда одинакова, внутренняя может меняться от моего настроения» (Шухмина).

Причин для изменения течения чувств имеется очень много. Социальный характер актерского творчества проявляется в этом особенно ярко.

Маркс о научной деятельности говорил: «Но даже и тогда, когда я занимаюсь научной и т. д. деятельностью — деятельностью, которую я могу выполнить сам, без непосредственного общения с другими, — я все же действую общественным образом, ибо действую, как человек. Мне не только дан в качестве общего продукта материал для моей деятельности — в том числе и сам язык, при помощи которого проявляется деятельность мыслителя, — но и мое собственное бытие есть общественная деятельность»<sup>1</sup>.

В применении к актерскому творчеству — творче-

<sup>1</sup> К. Маркс, Подготовительные работы для «Святого семейства». Маркс и Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 624.



ству, принципиально основанному на непосредственном общении с потребителем продуктов творчества, — сказанное имеет особенную убедительность. Сознание творческой работы во имя зрителя, осознание фактов и событий окружающей действительности, получающих отклик в социальном сознании актера, человека и творца, составляют неотъемлемый момент в работе актера. И факты действительности, значительные и мелкие, проходя через личность актера, отражаясь на его творческом самочувствии, косвенно отзываются на его сценических чувствах.

Причин, таким образом, много: самочувствие актера в данный день, игра партнеров, техническая сложность спектакля, отношение к актерскому коллективу, прием публики и т. д.

Имеет, например, значение отношение актера к работающему в этот день актерскому составу, подавлен ли он, или же счастлив тем, что играет вместе с большими мастерами. Это ослабляет или увеличивает силу его чувств.

«Чтобы судить о силе и заразительности ее (Ермоловой) воздействия, надо постоять с ней на одних подмостках. Я удостоился этой радости, чести, блаженства, так как играл с ней в Нижнем-Новгороде роль Паратова в «Бесприданнице». Незабываемый спектакль, в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным» (Станиславский)<sup>1</sup>.

«Я не знаю, было ли это следствие восхищения, которое он (великий Шредер) мне внушал, но когда я играл рядом с ним, я мог лишь просто говорить слова роли, двигать руками, входить на сцену и уходить» (Ифлянд)<sup>2</sup>.

Усиливает, например, жизнь сценических чувств актера сознание, что на спектакле присутствуют люди, мнение которых ему дорого.

«Играю всегда одинаково, игра зависит только от

<sup>1</sup> Станиславский, «Моя жизнь в искусстве».

<sup>2</sup> «Mémoires d'Iffland», Paris, 1823, перевод с немецкого издания 1799 года, стр. 98. Это свидетельство относится к периоду молодости Ифлянда.



меня самого, но не от зрительного зала, не от качества и количества публики, но, конечно, когда смотрят на меня близкие знакомые или такие лица, как Станиславский, Немирович-Данченко, Л. Я. Гуревич и т. д., то у меня появляется подъем в игре» (Хмелев).

Отношение публики к игре, сказываясь на самочувствии актера, ведет к подъему чувств или к их ослаблению.

«Состав публики наиболее избранной, требовательной и критически относящейся действует на меня ободряюще, но на других, по моим наблюдениям, такая публика действует подавляюще» (Смирнова).

«Сочувственное отношение усиливает желание играть, несочувственное — усиливает внимание. Как количество, так и качество публики очень сильно отражается на состоянии и игре» (Бабанова).

Изменение сценических чувств, а в некоторых случаях и отдельных деталей роли зависит не только от того, как вообще принимает зритель актера. Оно зависит также от того, в какой социально-общественной атмосфере протекает спектакль.

Когда эта атмосфера, вследствие тех или других причин и событий, перестает быть обыденной, когда в сознание актера начинает проникать социальный смысл, звучащий в словах играемого лица, когда актер начинает осознавать новое значение спектакля и спектакль становится трибуной, с которой гремят слова, имеющие общественное значение, то меняется актерское исполнение и течение сценических чувств.

Актер, в зависимости от своего общественно-политического сознания, может почувствовать, что зрительный зал, который на него смотрит, не хочет понять, не может чувствовать смысл тех слов, которые произносит герой. И, говоря с вызовом бичующие слова какого-нибудь монолога (например «А судьи кто?» Чацкого), он, направляя их в зрительный зал, испытывает от этого волнение.

Но актер может также чувствовать, что те слова, которые говорятся от имени героя, попадают в накаленную атмосферу зрительного зала, ждущего отклика на свои социально-общественные настроения, и зри-



тельный зал, который заражается от слов актера, сам зажигает актера, как зажглась Рашель под влиянием исполнения «Марсельезы».

«Образ Штокмана стал популярным как в Москве, так, особенно, в Петербурге... Ждали героя, который мог бы смело и прямо сказать в глаза правительству жестокую правду... Штокман протестует, Штокман говорит смело правду, и это было достаточно, чтобы сделать из него политического героя.

В день знаменитого побоища на Казанской площади мы были на гастролях в Петербурге и играли «Штокмана»... Ввиду печальных событий дня театральный зал был до крайности возбужден и ловил малейший намек на свободу, откликался на всякое слово протеста Штокмана. То-и-дело, и притом в самых неожиданных местах, среди действия, раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий. Это был политический спектакль. Атмосфера в зале была такова, что можно было ежеминутно ждать прекращения спектакля и арестов... В последнем акте пьесы, приводя в порядок свою разгромленную толпой квартиру, доктор Штокман находит среди общего беспорядка свой черный сюртук, в котором он был накануне на публичном заседании. Видя дыру на платье, Штокман говорит своей жене: «Никогда не следует надевать новую пару, когда идешь сражаться за свободу и истину».

Присутствовавшие в театре невольно отнесли эту фразу к бывшему побоищу на Казанской площади, где тоже, вероятно, порвали немало новых пар во имя свободы и истины. После этих слов в зале поднялся такой треск аплодисментов, что пришлось приостановить исполнение. Некоторые повскакивали со своих мест и бросились к рампе, протягивая ко мне руки. В этот день на собственном опыте я узнал силу воздействия, которую мог бы иметь на толпу настоящий, подлинный театр» (Станиславский. Курсив наш).

По этой же самой причине такие спектакли, как первое представление «Мисс Сарры Симпсон» Лессинга, «Разбойников» Шиллера, отдельные спектакли во Франции перед Великой французской революцией или



спектакль в Брюсселе в 1830 году, когда зрители, взволнованные спектаклем, ринулись на улицы, чтобы начать революцию, не могли не повлиять на отношение актеров к их ролям, на ощущение значения их игры и, тем самым, на степень и силу сценических чувств.

«20 марта в Мангейме было назначено представление «Цианкали». Представление было запрещено. Пришлось его отменить и вместо него провести «культурный вечер» с чтением произведений ряда пролетарских поэтов и «Цианкали». Огромный зал собрал больше пяти тысяч человек. С докладом выступил Фридрих Вольф. Настроение собравшихся было чрезвычайно приподнятое. Актеров встретили восторженными аплодисментами. Они расселись на стульях, а в стороне сел «конферансье», дававший пояснения, кто выступает и что каждый читает. Настроение, между тем, становилось угрожающим. Раздались крики: «Играть, а не читать... Вон полицию!» Фридрих Вольф вскочил на сцену и стал уговаривать собравшихся не вызывать осложнений и успокоиться. Его слова подействовали. Актеры с необыкновенным подъемом читали пьесу. То один, то другой вскакивали со своего стула, входя в роль. Наконец двое из них бросили книжки в публику и стали «играть». Это вызвало бешеный восторг. Впечатление от игры было огромное, несмотря на отсутствие декораций, реквизита и грима. Полиция не решалась выступить. Все следили за сценой с колоссальным напряжением, лишь изредка нарушая тишину громкими аплодисментами.

«Это был подлинный народный театр,— пишет об этом спектакле в своем письме к Бела Иллешу Фридрих Вольф. Игра происходила под наблюдением полиции, поддержанная волей и гневом пяти тысяч зрителей. И не только народный, а настоящий политический театр. Это было моим самым сильным театральным переживанием. Здесь театр явился выражением народной воли»<sup>1</sup>.

Так различные условия и причины влияют на тече-

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1931.



ние сценических чувств от спектакля к спектаклю. Но все же сценические чувства той или другой роли со временем бледнеют.

Спрашивается: есть ли известная закономерность в отношении понижения чувств от спектакля к спектаклю? Можно ли установить, когда наступает такой момент?

Здесь мы имеем некоторую кривую, которая различно протекает у разных актеров.

«Второй спектакль часто слабее играешь, чем первый,— хочешь себя видеть и слышать; дальнейшие спектакли идут с небольшими переменами в сравнении с первыми в смысле интенсивности исполнения» (Петровский).

«Утомление и блеклость наступают обыкновенно ко второму представлению, затем между десятым — тринадцатым, затем между семидесятым — девяностым; после этого представления роль ярко оживает; оговариваюсь, что составители репертуара, в котором проходил мой опыт, всегда учитывали опасность заигрывать пьесу, и репертуар назначался так, чтобы интервалы между отдельными представлениями и рядом представлений предотвращали механизацию игры. Свыше ста раз мною играно семь пьес» (Гайдебуров).

Играет ли роль общий психологический «закон» о притуплении чувств от повторения? Только при известных условиях.

«Свежесть исполнения у меня совсем не связана с количеством сыгранных спектаклей. Свежесть исполнения трудно достигается только в том случае, если пьеса очень часто ставится, например ежедневно, или даже четыре-пять раз в неделю. В этом случае в каком-нибудь двадцатом или тридцатом спектакле может оказаться гораздо меньше свежести, чем в двухсотом или трехсотом представлении, если такой трехсотый спектакль был отделен от предшествующего большим интервалом, и вообще после большого перерыва всегда играешь свежее и интереснее» (Качалов).

«Роль, игранная сто-двести раз, в конце-концов приедается, она идет на техническом исполнении, и иногда я испытываю отчаяние, что превращаюсь в



машину... И вдруг «штампованные» движения, речь загораются совсем по-иному, и это происходит по воспоминанию первой стадии работы, первых репетиций, от всей пьесы, как она звучала во мне тогда, и я сразу загораюсь тем первым непосредственным восприятием всего в целом и своего образа в частности... И вспоминаю все это и начинаю фантазировать. И тогда на сцене я становлюсь как-то особенно серьезен, и тогда переживаю это, физическое чисто уже, ощущение — бегание «мурашек» по телу, являющееся вдруг в какой-то момент исключительного подъема» (Хмелев).

«Роль я играю неодинаково. Есть известная кривая подъемов и снижений. Я заметил, что если роль хорошо сыграна на генеральной репетиции и премьере, то, по большей части, исполнение ее в дальнейшем идет книзу, и наоборот, в случае провала на первых спектаклях — исполнение идет вверх. Бывают такие спектакли, что находишь новые краски, а верные краски теряются. Когда я вижу, что начинаю играть механически, то я чувствую себя задетым, и я начинаю на сцене вновь работать, предварительно будоража свои воспоминания и фантазию, и этим освежаю роль. Отчего может мертветь роль? Например, в «Заговоре чувств» Олеши моя роль Ивана Бабичева была сделана в очень острой форме, но с какого-то момента я не мог ее наполнять тем темпераментом, тем запалом и чувством, от которого она шла. Форма технически оставалась, но роль была пуста, а формально идущая роль очень тяжела. И если бы спектакль не сошел с репертуара, то мне бы очень серьезно пришлось остановиться на переработке роли» (Горюнов).

«Повторяемость действует притупляюще, если спектакли повторяются очень часто подряд. Лет восемь тому назад мне пришлось играть в пьесе «Разлом» в течение двух с половиной месяцев семьдесят пять раз. Я роль до того заиграл, что слова вылетали механически. Раз я обратил внимание, что говорю слова механически, не думая о том, что я говорю. Как только подумал об этом, так и вылетел текст из головы.



Пришлось искать помощи у партнера. После перерыва я играл в «Разломе» с охотой и свежо» (Астангов).

Закон о притупляемости чувств в общей форме абстрактен, потому что говорит о чувстве изолированно, вырвав его из контекста психики живого человека с его интересами, влечениями, переживаниями. В этом отношении, например, чрезвычайно существенно, любит ли актер роль, или нет, имеет ли желание ее играть, или нет.

«Бывает, что спектакль случайно под влиянием усталости или болезни вянет, но на следующем спектакле исполнение снова расцветает. Для этого не нужно никакой новой работы и никаких новых приемов.

Только очень скучные роли (роль в «Кромвеле») уже ко второму спектаклю утрачивают свежесть, начинаешь механически повторять форму переживаний. Исчезает желание играть, и освежить роль очень трудно» (Смирнова).

«Лично для меня спектакль теряет свежесть при пятнадцатом — двадцатом исполнении... Это не касается моих любимых ролей» (Блюменталь-Тамарин).

«Свежесть исполнения в «моей роли» не утрачивается никогда, так как я всегда что-то ищу, что-то нахожу, всегда радуюсь и т. д. В других же ролях свежесть исчезает уже на втором спектакле» (Максимов).

Различия в быстроте «омертвения» роли, в способности, неспособности «оживить» роль бросает свет на неодинаковый характер образования чувств роли в зависимости от сценического воспитания, приемов внутренней техники и т. д. В этом выявляется особенность жизни сценических чувств, их функция и значение в разных творческих системах. Различие течения сценических чувств служит известным симптомом, позволяющим судить о методах и приемах овладения актером своей ролью.

И если для некоторых актеров требование Сальвини представляется недостижимым идеалом, то для других оно является живой реальностью: «Я нахожу далее, что он (актер) не только обязан испытывать это волнение раз или два, или пока он изучает роль, но в



большей или меньшей степени при каждом исполнении, в первый и в тысячный раз»<sup>1</sup>.

Это уже вопросы нового порядка, чрезвычайно сложные, которые еще ждут своего уяснения. Существенно одно: самый факт своеобразного повторения сценических чувств от спектакля к спектаклю, периодического их вызывания говорит нам о том, насколько сценические чувства по характеру несения их личностью актера отличны от реальных жизненных переживаний. Эти отличия сказываются и в других моментах.

## 7. ПАРТИТУРА СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Сценические чувства, как чувства творческого порядка, в своем психологическом строении выявляют ряд своеобразных признаков. Они, несмотря на то, что представляют собой часто смену противоположных состояний радости, скорби, ненависти, могут появиться из какого-либо основного чувства, которым для актера окрашен образ исполняемой роли.

«Нужно какое-то время, чтобы сосредоточиться и через основную эмоцию воскресить образ» (Скарская).

Интересна не только эта окраска возникающих в процессе действия чувств — радости, гнева, отчаяния и т. д. — образом исполняемой роли. Ведь и любовь окрашивает как-то действия и поступки человека. Она меняет его habitus, привычки, вносит не-ожиданно для самого человека способность по-иному относиться к людям и т. д. Важнее другое — что актер может вызвать в себе какое-то основное чувство, держать его в себе и, исходя из него, развертывать цепь чувств, возникающих в связи с фиктивными обстоятельствами драмы и с теми волевыми сценическими задачами, которые он себе ставит. Сценические чувства оказываются связанными с ощущениями роли. Это основное чувство может явиться для актера «зерном» роли, эмоциональным отголоском его направленности — оно очерчивает своеобразие играе-

<sup>1</sup> Сальвини, «Несколько мыслей о сценическом искусстве».



мого образа. В плане ощущения этого образа иногда и разворачиваются чувства.

Далеко не всегда сценические чувства связаны с ощущениями роли, не всегда они закономерно разворачиваются из ее «зерна», влекомые событиями драмы. Это определяется степенью оформленности, характером владения актером своими чувствами. Но так бывает всегда, когда эти чувства — творческого порядка. Самый факт, что сценические чувства текут, разворачиваясь из основного мотива, уже с ясностью говорит об их ином качестве по сравнению с жизненными чувствами.

Этого нет и в таком сложном явлении, как любовь. Верно, что и любовь в жизни при своем возникновении имеет какое-то «зерно»; какой-то, иногда незначительный, факт в жизненных отношениях вдруг наталкивает человека на чувство любви. Но если в роли актеру надо держать «зерно», чтобы разворачивать роль так, как нужно, то в реальном чувстве любви этого уже не требуется — чувство само развивается. И только в тех случаях, когда любовь пропадает и ее стараются вновь вызвать, то прибегают к воспоминаниям, связанным с первичным зарождением чувства, и т. д.

Характер сценических чувств, разворачивающихся в соответствии с предметным содержанием играемой роли, позволяет говорить о них, как о связанной последовательности, охваченной единством играемой роли, — как о партитуре.

«Эмоции сценические закономерны, возникают по партитуре роли, по заранее намеченному плану» (Бабанова).

О партитуре роли просто, а также об эмоциональной партитуре роли говорит К. С. Станиславский, утверждая, что партитура чувств может быть соответствующим образом подобрана, утверждая, что в процессе работы часто происходит сознательный отбор чувств. «В партитуре роли не должно быть ни одного лишнего чувства, а только необходимые для сквозного действия»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цитирую по книге Л. Я. Гуревич, «Творчество актера» с. 59



Для понимания природы сценических чувств существенно, что актер сознает наличие в нем определенной группы каких-то чувств и что эти чувства в их связной последовательности могут у него появиться во время исполнения роли. Тем самым сценические чувства, объединенные принципом единства роли, не только отличаются, но и занимают особое место в личности актера в сравнении с жизненными чувствами.

Партитура сценических чувств представляет собой связь чувств, четко отграниченную. Она носит законченный характер, являя собой (не в деталях) довольно устойчивое образование, ведущее существование в условиях драматической ситуации. Правда, его нельзя сравнивать с устойчивостью тех новых психо-патологических личностей, о которых говорит П. Жане, а также Бине<sup>1</sup>, но оно устойчивее обычных психических связей, меняющихся в динамике сознания человека.

Недостаточно говорить просто о партитуре сценических чувств, как о связи чувств, обладающей устойчивостью. Надо уяснить, как она может влиять на другие состояния актера-человека, надо уяснить, каким изменениям она может подвергаться в процессе течения сценических чувств под влиянием других его психических направленностей.

Поэтому мы должны выяснить вопрос о роли сценических чувств в будничной жизни актера, с одной стороны, и о влиянии житейских состояний на сценические чувства — с другой.

Ставя этот вопрос, мы подходим к новой и существенной проблеме, название которой — профессия и жизнь. Жизнь и профессия находятся в известном диалектическом взаимодействии: профессия кладет печать на жизнь, жизнь оставляет свой отпечаток на профессии. Ни для кого не является секретом факт влияния профессии на личность. Возьмем ли мы писателя, педагога, художника, работников фи-

<sup>1</sup> Жане, «Психические автоматизмы». А. Binet, «Les alternations de la personnalité».



зического труда — всюду мы сможем заметить, как длительное занятие определенной профессией получает то более, то менее уловимое проявление в жизненном поведении данного человека. Это может быть посадка фигуры, излюбленные жесты, известные новые житейские привычки, это может быть известный оттенок в отношении к вещам, в восприятии их, например, более конкретный и образный способ мышления, скажем, у живописца или более абстрактный и обобщающий — у математика, и т. д.

Сказать можно было бы на эту тему многое. С другой стороны, несомненным фактом является то влияние, которое оказывает на осуществление профессии личность человека.

Начиная от известных житейских привычек и навыков и кончая мироощущением, мировоззрением, — проходят многочисленные формы влияния жизни личности на профессию.

Эти вопросы в применении к актеру приобретают особую остроту, потому что материалом для осуществления профессии актера является он сам, с его внешним обликом и с миром фантазии, мыслей и чувств.

Пользуясь своим материалом, он лепит сценические образы. О том, что на выбор и трактовку ролей, способ формирования образа влияет социальный опыт актера, его мировоззрение, отношение к действительности и т. д., мы уже говорили. И в обратном отношении нетрудно заметить известное влияние актерской профессии на его житейское поведение.

Можно говорить об «актерстве в жизни», — о формах выражения и поведения. Конечно, здесь имеют большое значение бытовые привычки актерской среды, влияет иногда неосознанное стремление играть в жизни роль актера (представителя возбуждающей внимание профессии). Но все-таки нечто приходит и как следствие сценической жизни: преувеличенные формы удивления, радости, походка, характер интонаций и т. д.

Иначе говоря, в поведении актера-человека накапливаются известные формы — «штампы», взятые не из



быта, не из среды, а из арсенала театра<sup>1</sup>. Больше того — могут накопляться известные привычки, получившиеся в результате работы над ролями. Очень интересно в этом отношении признание А. О. Горюнова.

«Меня часто упрекают за то, что я очень не сдержан на язык в смысле подбора выражений. Я стал думать, почему это со мной происходит, и пришел к такого рода заключению. Мне в начале своей актерской карьеры пришлось в пьесах («Виринея» Сейфуллиной, «Разлом» Лавренева, «Барсуки» Леонова) играть роли таких героев, которым была свойственна легкость в обращении с такого рода выражениями. Я этим подтекстом был окружен, в него входил, и это, несомненно, на меня подействовало.

Правда, надо отметить также и то, что я получал как раз эти роли потому, что был способен на острое слово».

Таким образом, мы видим, что положение о взаимодействии между личной жизнью и профессией в общей форме является довольно бесспорным.

Но спрашивается: можно ли заметить взаимодействие между профессией и жизнью в такой сфере, как сценические чувства, в этом своеобразном продукте творчества актера?

Можно ли не только принципиально признать эту связь, но и увидеть конкретно, как партитура чувств входит во взаимодействие с другими психическими направленностями человека?

Момент важный, он нуждается в выяснении, особенно потому, что имеется известный груз традиционных взглядов, предрассудков и т. п. в данном отношении.

---

<sup>1</sup> Можно сказать, что через изучение форм обращения актера в жизни в отдельных моментах его поведения можно наметить пути к пониманию отдельных штрихов его игры. Мелкий жест, кажущийся очень интеллигентным, или, наоборот, крепкий, густой жест актеров на сцене имеют какое-то соответствие и в реальном поведении актеров. О влиянии сценической жизни на поведение сообщает Гонкур в своей монографии о Клерон. На ее манерах отпечатались классические роли, которые она играла. — *E. Goncourt, «Maemoiselle Clairon». Paris 1890, стр. 134—136.*



## 8. СЦЕНИЧЕСКИЕ ЧУВСТВА В БУДНИЧНОЙ ЖИЗНИ АКТЕРА

Спрашивается: проявляются ли чувства играемой роли в будничной жизни актера? Имеется ли такая связь между профессией и жизнью? Театральная традиция среди свидетельств о манере игры отдельных актеров сохранила нам рассказы о случаях, когда актеры испытывали чувства роли в будничной жизни. Так, Э. Девриен в своей истории немецкого сценического искусства рассказывает про трагика Отто Лефельда, что тот (он должен был играть короля Лира) послал с негодованием во время обеда назад одно блюдо, говоря:

«Разве это еда для короля?»

Подобного рода случаи с другими актерами упоминаются и в мемуарах и биографиях. Но к свидетельствам, передаваемым нам театральной традицией, следует отнестись с недоверием — и не потому, что сообщаемые факты сами по себе невозможны, а потому, что, прежде всего, имеются случаи, когда актеры сознательно играют роль в житейской обстановке, применяя жизненные ситуации к роли.

«При предварительной работе над ролью иногда пользуюсь теми или иными вещами, например пью чай, мешаю чай ложкой и в то же время думаю о роли, что вот он так же возьмет чашку в руку и т. д. Этого никто из окружающих меня и не заметит, да об этом и не скажешь» (Хмелев).

«Часто, идя по улице, мне бывает нужно немедленно проверить данное состояние на человеке. Я, не задумываясь, подхожу к первому встречному и говорю ему реплику из пьесы; прохожий шарахается от меня, как от сумасшедшего. Но я свою задачу выполняю» (Азарин)<sup>1</sup>.

Это есть определенный метод работы над ролями<sup>2</sup>. Интересно то, что Э. Девриен, сообщая об изме-

<sup>1</sup> Азарин, «Как я работаю над ролью». Журнал «Советский театр» № 5—6, 1930 год, стр. 27.

<sup>2</sup> Смотри В. Смышляев, «Техника обработки сценического зрелища», 2-е изд., часть, посвященная работе над ролью.



нении (из-за роли) поведения другого актера — Юлиуса Вейднера, с другой стороны, сообщает про него следующее:

«Необычный костюм, особенно новую маску, он носил дома днями перед представлением и прорабатывал характер в самых различных жизненных проявлениях, для того, чтобы чувствовать себя во всем этом, как дома»<sup>1</sup>.

Случаи «обживания» костюма, случаи поведения в образе роли в жизненных ситуациях нам хорошо известны не только относительно актеров, но и из практики целых театров.

Станиславский рассказывает, как актеры Московского художественного театра, готовясь к спектаклю «Три сестры», где участвуют военные, ходили по улицам в военной форме, для того чтобы привыкнуть к этому сценическому облику.

Таким образом, часть сообщаемых в театральной традиции случаев относится к категории фактов сознательного «репетирования» роли в жизненной обстановке. Но, несомненно, имеются случаи не только намеренного испытывания чувств роли, но и их произвольного проявления в жизни актера. И тут опыт живого театра направляет наше понимание по определенным линиям и помогает понять исторические факты.

Прежде всего, существует связь между произвольным испытыванием чувств роли и близостью по времени спектакля. Явление, объясняющееся подготовкой актера к спектаклю. Мы уже приводили сообщение В. Пашенной: «Уже с утра, параллельно с новой работой, подсознательно, но неизбежно звучит вечерний спектакль, уже сданная и сработанная роль. В день «Любови Яровой» я себя чувствую иначе, чем в день «Растеряевой улицы»... (Пашенная)<sup>2</sup>.

Мы имеем тут дело с приведением себя в состояние готовности. За много часов актер внутренне может быть готов к тому, чтобы отдаться роли; роль,

<sup>1</sup> Е. Devrient, «Geschichte der deutschen Schauspielkunst».

<sup>2</sup> В. Пашенная, «Моя работа над ролью», 1934 год, стр. 33.



фиктивный образ стоят как бы у порога сознания, и вот актер ловит себя на совершающемся фиктивном перевоплощении, которое отзывается на отдельных особенностях его поведения в реальной обстановке. Было бы методически интересно сопоставить личные показания актеров с теми наблюдениями над их поведением, которые можно было бы произвести (как он обращается с окружающими, его настроение, что он делает в течение дня, как все делает в сравнении с обычными днями и т. д.). Во всяком случае, актер знает, что наличное в нем ощущение роли — фикция. Достаточно отменить спектакль — изменится направленность актера и исчезнет чувство роли. Но и случаи более длительного несения чувства роли мы можем истолковывать как своеобразный процесс подготовки ее, как своеобразную длительную форму готовности, поддерживаемую в себе актером.

«То, что изображаю, отражается в жизни. Когда играла Снегурочку, казалась сама себе девочкой и так держалась в театре. Когда ставили «Дворянское гнездо», бывала в церкви, ходила, как в облаках, ощущала себя Лизой, изменила прическу. Когда играла Сан-Жен в труппе, держалась лет на пять старше» (Белевцева).

Отмеченные факты говорят, конечно, не о сознательном несении роли, но нельзя также и сказать, чтобы это были случаи некоторого принудительного изменения самочувствия, которое бывает при расщеплениях личности<sup>1</sup>.

Мы имеем случаи некоторого допускаемого человеком изменения самочувствия, причем актер сознает его театральный смысл. Это изменение самочувствия похоже на то (правда, оно сложнее), о котором говорит Дарвин (см. выше). Люди и в жизни часто «играют роль». Не только костюм, но и измененное социальное положение как-то сказывается на личном самочувствии: штатский, ставший военным, меняется в своем самочувствии и в особенностях поведения (см. Толстой, «Война и мир» — о Николае Ростове), также чи-

<sup>1</sup> См. K. Jaspers, «Allgemeine Psychopathologie», 1925.



новник, поднявшийся по социальной лестнице (см. Толстой, «Анна Каренина» — о Каренине).

Правда, при этом играет роль историческая эпоха и свойственная ей большая или меньшая простота в отношениях, влияет также большее и меньшее развитие конвенциональных чувств, но все-таки такое изменение самочувствия почти всегда налицо, пусть в каких-то новых формах. Оно получается непроизвольно, но осознается человеком и при специально направленном усилии может быть им вытравлено в себе. Несомненно, однако, что не все известные театральные факты укладываются в эту категорию случаев.

Следующий ряд фактов дает представление о случаях, приближающихся к патологическим. Осознание роли начинает захватывать актера с известной долей принуждения. Этот процесс может длиться большее или меньше время. Совсем не обязательно, чтобы у актера получалось при этом раздвоение сознания в буквальном смысле слова, — он может сознавать, что то, что им владеет, только фикция, простая роль, но, вместе с тем, она меняет его самочувствие, и он должен искать средств для того, чтобы от этого освободиться.

Меняется характер его сознания в том смысле, что оно перестает быть творческим. Это не внутренний порыв художника, который неудержимо влечет его к созиданию в то время, как он сознает, что он оформитель и творец, а некоторое, внутренне неодобряемое им, принуждение. Оно дается как поднявшееся в художнике помимо его воли и вопреки его творческому устремлению, состояние<sup>1</sup>.

Интересный случай рассказывают про знаменитую трагическую актрису Сиддонс.

«Поздно вечером мистер Сиддонс сидел у огня... Вдруг его разбудили поспешные шаги по коридору... и в комнату вбежала женщина... Перед ним стояла его

---

<sup>1</sup> Те случаи раздвоения сознания художника, о которых много говорит С. Грузенберг в своей книге «Психология творчества» (1923 год), не являются такими простыми, как они у него показаны. Их надо брать в контексте целого творческого сознания, только тогда можно понять их настоящий смысл.



жена... платье в беспорядке, лицо дрожало от волнения... Понемногу она успокоилась и тогда объяснила мужу всю тайну... Она сидела и изучала роль леди Макбет и так увлеклась этим изучением, ужас переживаемых героиней шекспировской драмы ощущений так охватил ее, она так ясно видела перед глазами все фазисы драмы, точно она участвовала в ней; ею овладел безрассудный ужас, и она убежала искать общество живых людей»<sup>1</sup>. Мы видим, что творчество актера кончилось и его охватило иное состояние, которое сказалось на его поведении.

Последняя категория фактов — это уже случаи патологические. Та или другая роль начинает занимать уже длительно необычное место в сознании актера. Она меняет его самочувствие, принуждает его изменять поступки, становится навязчивым грузом, от которого трудно уйти, и создает особенности в поведении, бросающиеся в глаза окружающим. Актер начинает бояться, что он заболит (это частый симптом болезни), стремится усилием воли уйти от своего состояния, забыть роль — и не может. Он действует в сознании и ощущении роли, но в этом для него нет ничего творческого. Фиктивное ощущение роли актера-творца превращается в реальное сознание роли у него, как больного. Тут могут быть и случаи сознания фиктивности роли и вместе с тем невозможность освободиться от нее, и затемнение сознания, и ощущение себя новой личностью с проблесками старой и т. д. Это уже сфера конкретных психопатологических анализов, учитывающих конституцию, наследственность больного, конкретные поводы и симптомы болезни.

Что же мы видим? Какими предстают перед нами сообщаемые в традиции факты? Сценические чувства в будничной жизни актера не возникают. Чувства роли появляются на спектакле и исчезают вместе с ним. Прекращение фиктивной сценической жизни прекращает и чувства роли. Встречающиеся же случаи

<sup>1</sup> С. Юрьев, «Несколько мыслей о сценическом искусстве», Москва, 1888 год, стр. 57—58.



испытывания сценических чувств в жизни не представляют собой каких-то принципиально новых форм несения сценических чувств. Это — подготовка к роли путем введения себя в роль в различных ее формах. Акты же патологические и близкие к ним мы оставляем в стороне. Они выходят из сферы собственно актерского опыта в том смысле, что меняется вся структура сознания актера-человека, испытывающего эти чувства; они осознаются им уже не в плане сценической работы.

Но если нельзя говорить о включении сценических чувств конкретных ролей в атмосферу житейских переживаний актера, то надо отметить то влияние, которое оказывает сама работа актера над сценическими чувствами на мир его житейских переживаний. Можно говорить в каком-то смысле о профессионализации жизни. Профессия получает житейские отголоски.

Актер создает сценические образы; в результате сложной работы по «вживанию» в фиктивные обстоятельства драмы он наполняет созданный образ плотью и кровью чувств, волеустремлений, переживаний. Образ эмоционально для него живет. Область состояний созданного образа и составляет мир сценических чувств. Актер вызывает эти чувства, превращает их в партитуру, он держит их в себе. Он научается вызывать сценические чувства, когда ему это требуется, используя различные приемы, обращаясь к опорным точкам в виде своих органических чувств. Актер научается разжигать свои сценические чувства. Все эти в психологическом смысле сложные операции, все эти действия над личным, в конечном счете, материалом не проходят бесследно для личности уже в ее житейском плане. В известной мере техника обращения со сценическими чувствами может переключиться в сферу жизненных чувств и может иногда в них проявляться.

Актер научается разжигать свои собственные чувства, как сценические. Он может подавать их в некоторых случаях, когда хочет, как настоящие, в то время, как он берет их из какого-то своего запаса готовых чувств. Получается неосознаваемый наигрыш в жизни, отмечаемый в тонких наблюдениях Хмелева:



«А иногда бывает и так, что я из роли беру нечто и сливаю с собой в жизни, и тогда я уже не разбираю: неиграю я или нет, ходулен ли я, неискренен или искренен. Я говорю истинные слова, а потом думаю, что, может быть, это взято из роли».

Деятельность актера над сценическими образами, которые он наполняет жизненной полнотой волеустремлений и чувств, не проходит для него бесследно и в другом направлении. В какой-то мере перестраивается сознание актера-человека, получается специфический уклад сознания, направленность и способ смотра на мир человеческих отношений и переживаний глазами актера.

«Часто во время жизненных бурных радостей является желание закрепить в памяти формы того или другого момента переживания, чтобы воспользоваться этим материалом для сценического творчества» (Шухмина).

«Страсть к театру была так сильна во мне, что когда при одном обстоятельстве я испытывал глубокое горе, то среди слез, которые я проливал, я, против моей воли, мимолетно обратил внимание на изменения моего голоса и на определенную спазматическую вибрацию, которая получилась во время плача. И я это говорю не без некоторого стыда, я машинально подумал о том, чтобы этим воспользоваться при случае»<sup>1</sup>.

«Эта способность все наблюдать и потом прилагать к роли иногда приводит в ужас, приходится ловить себя на таких моментах: когда, например, умирает близкий человек, и человек очень любимый, а ты смотришь, как он умирает, что в это время с ним происходит; наряду со страданиями при потере близкого друга в тебе выскакивает все наблюдающий актер, и это бывает для меня очень тяжело» (Хмелев)<sup>2</sup>.

Таковы формы влияния мира сценических чувств, входящих органическим элементом в осуществляемую

<sup>1</sup> Talma, «Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art dramatique», Paris, 1825, стр. 64.

<sup>2</sup> В этом творчески-профессиональном подходе к окружающим вещам, к людям и т. д. с актером разделяют участь и



профессию, на личную жизнь актера. Осталась неосвещенной вторая половина проблемы о влиянии жизни на профессию. А именно, вопрос: как живут сценические чувства той или другой роли в атмосфере личной жизни актера? Отзываются ли на них те или другие конкретные события актерской жизни, или же нет?

### 9. О ВЛИЯНИИ ЖИТЕЙСКИХ СОСТОЯНИЙ НА СЦЕНИЧЕСКИЕ ЧУВСТВА

Как связываются сценические чувства в своем течении с состояниями личности? Какие формы связи можем мы здесь найти?

Речь идет не о том, что развитие личности актера сказывается на содержании и характере его сценических чувств. Несомненно, весь тот социальный опыт, который актер приобрел под влиянием воздействий

другие художники, подобно ему воспринимающие явления окружающей жизни в связи с их творческой работой.

«Не завидовать нам, а жалеть нас должны были бы люди, ибо вот в чем состоит отличие писателя от подобных ему. Никакое простое чувство недоступно ему. Все, что он видит, все его удовольствия, страдания, разочарования моментально превращаются для него в предмет наблюдения. Совершенно невольно и ни от чего не зависимо он постоянно анализирует человеческие сердца, лица, жесты, интонации голоса...»

Если он страдает, он отмечает для себя это и старается удержать в памяти; возвращаясь с кладбища, где он оставил существо, которое он любил больше всего на свете, он говорит себе: «Как это было странно — все, что я испытал: словно какое-то опьянение от боли», и т. п. И затем начинает припоминать все подробности: позы соседей, их искусственные мины, притворную печаль и тысячу разных мелочей...

Он все видел, все запомнил, все отметил — совсем невольно для себя, ибо он прежде всего писатель... (Мопассан, «На воде», т. XII, стр. 223 - 224.)

«Ему нужно было передать первые моменты смерти: лоб, рот уже застыли, и только ноздри еще сохранили последний остаток, последний след жизни. Этот ужасный момент, который, по признанию видевших картину врачей, с такой необычайной реальностью передан там, Н. Н. Ге уловил на лице своей умирающей жены. «И вот что значит быть художником, — говорил Н. Н., — я был вне себя от ужаса и горя, но я оставался себе верен: не мог не смотреть, не мог не видеть, как художник». (В. Стасов, «Н. Н. Ге», стр. 390.)



окружающей социальной среды, выражается не только в тех бытовых навыках и привычках, способах обращения и манерах, которые ему присущи, не только в его вкусах, жизнеотношении и идеалах, которые он исповедует, но сказывается и на направлении его воображения и оттенках и жизни его чувств. Обусловленное соответствующим воспитанием и всем социальным опытом творческое воображение актера ограничивается какими-то пределами, мешающими актеру браться за известные роли. И для того, чтобы как-то преодолеть эти границы, все крупные мастера сцены, лепившие сценические образы огромного звучания и диапазона, требуют, чтобы актер расширял свой жизненный опыт, расширял сферу своих переживаний. Конечно, под этим расширением опыта подразумевается не то, что актер должен «испытать все», вести бурную жизнь, как понимали это некоторые (А. Шлегель, выступавший за несолидность поведения актера в частной жизни в 30-е годы XIX века), а требование внимательного отношения актера к миру человеческих проявлений и взаимоотношений, требование большой культурности в смысле диапазона своих реально-жизненных, эстетических и других чувств.

Расширяя свой социальный опыт, путем ли личных переживаний, наблюдений, путем ли чтения и работы над собой, актер воспитывает не только мир своих чувств в смысле его оттенков, но и развивает сферу своего творческого воображения, его размах и диапазон<sup>1</sup>.

И эти моменты сказываются косвенно не только на трактовке ролей, на их внутренней обоснованности, на умении показать новые стороны образа, но и на умении зажигаться как будто чуждыми ролями. Они также несомненно сказываются на содержании испытываемых актером чувств роли, на многообразии и тонкости самих чувств. Так что в этом смысле влия-

<sup>1</sup> Если обратиться к биографии больших актеров, мы увидим, что они, как настоящие художники, постоянно проникнуты интересом ко всему человеческому, ловят его проявления в мелочах жизни, в произведениях искусства. (См. Лапшин, «Художественное творчество», 1924 год.)



ние личной жизни на мир сценических чувств бесспорно и определяюще.

Наша задача несколько другая. Мы спрашиваем о том, как уже отдельные конкретные личные состояния, испытываемые в определенный момент актером-человеком, сказываются не только на исполнении той или другой конкретной роли, но и на сценических чувствах актера, сопровождающих ее исполнение.

Было бы очень существенно проследить влияние физических состояний (зубная, головная боль, температура, усталость, бессонница и т. д.) на характер, оттенки, силу, колебания сценических чувств, поскольку они определяют самочувствие актера. Тот отрывочный материал, который известен по данному вопросу, говорит только об осложнениях при начале работы и о большем, чем обычно, утомлении после спектакля, но не о каком-либо сильном изменении в характере проведения роли и в характере чувств.

«Болезнь преодолевается на сцене очень легко, усталость — труднее, и совсем непреодолима реакция после целого дня волнений и траты энергии на другие дела» (Бабанова).

«Физическое плохое состояние очень влияет перед началом спектакля на самочувствие, но когда выходишь на сцену, то болезнь как будто совсем проходит, не чувствуешь ее, во всяком случае, во время игры; но занавес упал — и тогда физическое состояние становится еще более тяжелым» (Хмелев).

«Усталость влияет чрезвычайно прихотливо. Например, иногда резкая усталость влияет положительно. Недавно я снимался в кино три ночи подряд, вся обычная работа осталась, спать пришлось чрезвычайно мало. На третий вечер шла «Интервенция». Я играл с таким увлечением, с такой остротой, жизнью на сцене, как давно не играл. А между тем, до спектакля я от усталости едва мог заgrimироваться. Но это и не правило. Средняя усталость ведет к большой вялости на сцене» (Горюнов).

«У меня порвалась связка при первом выходе в спектакле. В этом спектакле было много движений и, несмотря на то, что нога болталась и боль была не-



стерпима, я играл. Во время нахождения на сцене боль притуплялась, я не мог отдаться боли. Мне было даже трудно отказаться от одного прыжка, и я сделал его, ступив на другую ногу.

Однажды я играл спектакль с температурой в 40 градусов. На сцене я ориентировался чудесно, но когда выходил за кулисы, меня должны были вести к следующему выходу — тут болезнь вступала в свои права» (Михоэлс).

Вопрос, как видно, требует еще изучения. Было бы важно субъективные ощущения актеров сопоставить с их игрой и воздействием на зрителей в дни их недомогания. Но, во всяком случае, приходится сказать, что вопрос о влиянии физических состояний, при существующем нерасчленном освещении его, переводит нас, в общем и целом, на проблему влияния самочувствия актера (какими бы поводами оно ни вызывалось) на его сценические чувства.

Прежде всего, надо выяснить, как влияет самый характер испытывания личных переживаний на сценические чувства.

Человек иногда становится замкнутым и очерстевшим. В определенный период, в силу тех или других узколичных происшествий, служебных, общественных событий и т. д., он менее способен реагировать на идущие ему навстречу проявления симпатии, менее способен загораться чувствами вообще или чувствами определенного характера.

Понятие «замкнутость»<sup>1</sup> имеет двойной смысл. Замкнутость, с одной стороны, состоит в некоторой неспособности или ослабленной способности реагировать ответными переживаниями обычной интенсивности на проявления человеческих чувств — это известная сухость и очерствелость; с другой стороны, замкнутость имеет место, когда нас охватывают чувства горечи, несправедливости, антипатии, злости и т. д., направленные на определенный объект, но иногда переносимые на всех окружающих. Эти асоциальные чувства, владея человеком, опустошают его, лишают спокойст-

<sup>1</sup> Pfänder, «Zur Psychologie der Gesinnungen», 1921.



вия и, в свою очередь, ведут к известному очерствению.

Противоположностью замкнутости является некоторая открытость — способность загораться чувствами, пусть не длительными, но иногда сильными. Эта способность свойственна людям в отдельные периоды, часто совпадающие с биологическими.

Влияет ли замкнутость на актера, когда он ее испытывает, на его способность отдаться сценическим чувствам? Замкнутость, которая наступает вследствие того, что актером овладевают асоциальные чувства, распространяется косвенным образом и на сферу чувств. Актеру трудно сосредоточиваться, трудно привести себя в состояние готовности к испытыванию фиктивных чувств роли. «Злость мешает», — сообщает одна актриса в анкете, то есть мешает отдаваться роли.

Личная замкнутость в виде известной сухости создает определенную замкнутость и по отношению к сценическим чувствам и влияет на их напор и силу.

«Когда окрылена жизнью, то играю с подъемом; если жизнь бесцветна, без ярких впечатлений, то исполняю менее восприимчиво» (Белевцева).

Поэтому иногда известное временное страдание, волнение, не достигающее больших размеров и не захватывающее ни в какой мере основ личности, может оказаться полезным в том отношении, что актер выведен из некоего состояния безразличия, испытывает известные чувства, и ему легко отсюда перейти и к сценическим чувствам, произвести переключение.

Но все же как будто наиболее благоприятным для сценической восприимчивости является веселое настроение. Оно способствует, благодаря известной открытости, тому, что актер легко может заражаться чувствами роли.

«Играть лучше всего как сильно драматическую сцену, так и тонко лирическую, как веселье, так и горе на сцене, когда находишься в состоянии веселого, бодрого настроения, когда играешь с хорошим самочувствием внутреннего покоя» (Астангов).

«Лучше всего играть в известном жизненно бодром настроении. Даже драматическую роль стремлюсь



играть в таком настроении, потому что тогда у меня легче появляются чувства по роли» (Горюнов).

Спрашивается: а как влияют сами личные переживания на сценические чувства? Вопрос о возможных влияниях должен разворачиваться по следующим основным линиям: 1) влияние сходных личных переживаний на актерские чувства; 2) испытывание актерских чувств при противоположных житейских переживаниях; 3) влияние реальных чувств к партнеру на сценические чувства к нему же, как образу.

Сказать о влиянии сходных личных переживаний на сценические трудно уже потому, что на характере этой связи отзывается весь уклад сознания актера. Имеет значение, как он подходит к сценическому искусству, как он связывает свою сценическую жизнь с личной. Есть актеры, которые ищут на сцене каких-то путей для выявления жизни своего «я», любят только близкие им по характеру роли. Для других же актеров это не имеет значения, и сценическая ситуация отделена у них резко от жизненной. Некоторые актеры поэтому находят, что сходные жизненные обстоятельства не оказывают никакого влияния на игру и на сценические чувства.

«Не замечала», — говорит Ермолова.

«Нет», — Лещковская.

«Нет, не оказывают, они оказывают влияние лишь на здоровье моего организма», — Нелидов.

С другими актерами получается иначе.

В зависимости от решения актера для себя вопроса о том, следует ли на сцене пользоваться своими личными чувствами и отражать, хотя бы косвенно, себя, и получается, что актеры пользуются сходством с житейским переживанием или борются с ним, как с чем-то, нарушающим план их работы.

Сходные жизненные обстоятельства «всегда являются нарушающими мое творчество и вызывают потребность найти формы, затемняющие это сходство» (Скарская).

И наоборот: «Личное сходство обстоятельств отражалось на игре в форме своеобразной подспудной жа-



лобы — поведения через чужие слова своего личного горя другу-зрителю» (Анненкова-Бернар).

Возможность влияния сходных обстоятельств на сценические чувства зависит, помимо отношения актера к сцене, еще и от того, насколько такие обстоятельства захватывают его личность, не только в смысле силы их переживания, но и их глубины, зависит от того, в какой мере удастся актеру оторваться от жизненной ситуации во время игры на сцене<sup>1</sup>.

«Нужен покой в творческой работе. Когда играешь печальную роль, где кошки сердце скребут, и в это

---

<sup>1</sup> Наряду с рассмотрением вопроса о влиянии житейских обстоятельств и состояний на сходные положения и состояния во время исполнения того или другого спектакля, необходимо отметить значение подобного рода житейских состояний, даже эпизодического порядка, и в период работы над ролью. Очень интересный в этом отношении эпизод из своей сценической практики рассказывает М. И. Бабанова.

«В работе над ролью Гоги в «Человеке с портфелем» мне пришлось столкнуться с представителями мхатовской школы. Вначале это обстоятельство чрезвычайно затруднило работу. Мы говорили на разных языках. Требования режиссуры полной отдачи себя во власть бесконтрольных эмоций и игнорирования внешнего рисунка роли вызвали во мне бешеный протест. Я привыкла прицеливаться к роли, боясь «стихийности» творческих моментов, привыкла начинать работу с поисков «формы» роли, видя в этом же и ее содержание, и чувствовала себя в совершенном тупике, когда, приступив к планировке одной трудной сцены, режиссура предложила мне сыграть ее, не установив даже мизансцены.

«Куда я должна пойти: налево или направо?» — «Все равно, куда хотите». Я была в отчаянии от взаимного непонимания и из чувства протеста, чтобы доказать, что из этого ничего не выйдет, начала репетировать. Но совершенно случайное совпадение состояния бессильной злобы, протеста и слез, в котором я тогда находилась, с заданием играть такое же состояние в роли дало неожиданный результат.

Сцена была найдена, и та первоначальная форма, которая была подсказана верным эмоциональным состоянием, оказалась приемлемой и нуждалась только в детальной разработке.

Никто из нас не был абсолютно прав, и меньше всего права режиссура, но я сделала новое для себя открытие, что сила эмоции играет такую огромную роль в творчестве. Это нисколько не уменьшает значения рациональных моментов, без них актер утонул бы в хаосе своих ощущений». (Бабанова. «Мои секреты и открытия». Газета «Советское искусство», 1933 год, февраль.)



время по жизненным обстоятельствам на сердце скребет, то роль идет плохо. Когда произошло несчастье с близким мне человеком и я должен был говорить слова о смерти, мне это очень мешало. Во время спектакля я чувствовал, что забываю текст, толкал партнера, чтобы он напомнил мне его. Где-то внутри все время зудило и мешало. Конечно, в конце концов забываешь об этом, выключаешь, но все же влияние очень сильно» (Астангов).

Во всяком случае, сходство волнующих жизненных обстоятельств со сценическими может невольно наполнить чувства актера неожиданной теплотой<sup>1</sup>. Оно может придать больше выразительности игре, но может ей и помешать, может стать совсем реальным и вывести актера из сферы фиктивного сознания воображаемого лица.

«Те моменты, когда есть совпадение в роли с переживаемым в личной жизни, имеют огромное влияние. Играя третий акт «Последней жертвы», я однажды так плакала, что пришлось опустить занавес, потому что было полное совпадение играемой сцены с моим личным переживанием. И до сих пор эта сцена наиболее волнует меня и зрителя при исполнении мной «Последней жертвы». Вообще, когда играю близкое себе, то это дает исполнению яркость, живость и искренность» (Смирнова).

Известная близость сценической ситуации к житейской позволяет актеру как-то по-новому наполнять чувством свою роль. Когда актер полон гражданского негодования или радости по поводу взволновавших его событий общественной и политической жизни и когда в роли находятся какие-то мотивы, позволяющие излить негодование на различные недостатки социального строя, на весь уклад жизни или же, напротив, проявить свое удовлетворение, он может наполнить свои слова неожиданной теплотой и подъемом. И в зависимости от того, какой сидит зритель,— зритель,

<sup>1</sup> О таком влиянии, в смысле придания теплоты игре, говорит О. Уайльд, изображая игру Сибиллы Вэн, влюбленной в Дориана Грея, но не знающей, что и он ее любит.



исполненный его же социальными чувствами, или зритель, равнодушный к тем событиям, которые взволновали актера,— актер будет говорить слова в сознании своей общности со зрительным залом, или же будет говорить эти слова, невольно направляя их острие, как и свои чувства, на тех, кто сидит за рампой, для того, чтобы они хотя бы со сцены слышали слова суждения, слова грозящего возмездия.

Чрезвычайно трудно на конкретном материале подтвердить эти наши соображения, так как в мемуарной литературе почти нельзя найти указаний на спектакль, происходивший во время определенных событий, и указаний на чувства актеров. Тем не менее, спектакли в атмосфере, скажем, патриотического подъема, как «Дмитрий Донской» Озерова в 1807 году<sup>1</sup>, или спектакли, проходившие в обстановке нарастающей революции,— все они отзывались на сценических чувствах актера. Характер событий общественной жизни мог заставить актера чувствовать себя глашатаям каких-то истин, трибуном, который словами пьесы хочет зажечь в сердцах зрителя определенные чувства. Эти же события общественной жизни, идущие вразрез с его социально-политическими воззрениями, могут породить холодность к роли и к пьесе, поскольку пьеса своим содержанием пропагандирует идеи, к которым он относится враждебно<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Оттого ли, что стихи в трагедии мастерски приноровлены к настоящим политическим обстоятельствам, или мы все вообще теперь еще глубже проникнуты чувством любви... к отечеству, только действие, производимое трагедией на душу, невообразимо. Стоя у кулисы (к которой прислонил меня, как чучело, пузатик Кобяков), я плакал, как ребенок, да и не я один; мне показалось, что и сам Яковлев в некоторых местах своей роли как будто захлебывался и глотал слезы». (Жихарев, *Описание репетиций*. Курсив наш.)

<sup>2</sup> Чрезвычайно яркий материал об отношении актеров к пьесе (увлеченность одних, холодность других), вызванном ее социальным звучанием в накаленной политической атмосфере, мы имеем на примере постановки драмы «Карл IX» в ноябре 1789 года в Театре французской комедии.

«(Представление) «Карл IX» было настоящим событием в начале революции... В мемуарах Феррьера можно увидеть за-



Но все-таки мы не можем оставить без внимания и то положение, что в некоторых случаях сходные жизненные обстоятельства влияния не оказывают. Актер побеждает в себе самом известные типы чувств и вводит их в определенное русло. Это явление проявляется с известной яркостью на проблеме несения сценических чувств при противоположных житейских переживаниях.

Интересующая нас проблема ставит перед нами такой вопрос: как отражается веселое настроение актера при исполнении трагической роли и как отражается горе, вызванное личными или общественными происшествиями, при исполнении комической роли.

Трудно ли актеру при хорошем настроении войти в трагическую роль? Надо думать, что легко, — известная открытость, как мы видели, содействует вхождению в роль.

Вопрос о чувствах в комической роли более сложен. Это вопрос о том, может ли актер разжечь в себе чувства веселой роли при тяжелом состоянии, или же он принужден довольствоваться внешним выражением, поскольку он не имел возможности вообще отказать от игры в это время.

Судить о степени переживания горя или несчастья человеком очень трудно: но, во всяком случае, сильное горе получает достаточное проявление. Ввиду этого, казалось, можно было бы отвести те показания актеров, в которых говорится, что на их игре не отзывалось личное состояние. Представляется, что

---

хватывающую картину того почти дикого энтузиазма, с которым партер, уже воспламененный событиями, каждый вечер принимал раскатистые, но мрачные стихи, бьющие в набат против королей, духовенства и дворян и поддерживающие в груди масс огонь вражды и мести». *Henri Welchinger, «Le Théâtre de la Révolution». Paris, 1889, стр. 47.)*

«После представления «Карла IX» самые глубокие политические разногласия проявились среди актеров. С одной стороны можно было увидеть Тальма, Дюгазона и мадам Вестри во главе «Красной эскадры», с другой стороны — «черных» или аристократов: Надэ, Ларив, Сенпри, Сенфаль, Флери, Д'Азинкур, Флоранс, Шанвиль, мадам Конта, Рекур, Девиен, Жюли и Ланас» (там же).



речь идет о незначительном горе. А незначительное горе, как будто, напротив, часто ведет даже к подъему и иногда благотворно отражается на игре. Но это было бы неправильным и слишком прямолинейным заключением.

Можно допустить, что актер в силах овладеть собой и победить себя ради сцены.

На вопрос об исполнении комической роли во время расстройства каким-либо несчастьем Лешковская отвечает, что это «не действовало» на игру.

«Исполнялось не раз и никак на игре не отражалось» (Нелидов).

Показания другого типа более подробны. Но если, с одной стороны, они выявляют влияние личных состояний на сценические чувства и игру, то они выявляют в то же время и нечто очень существенное для понимания психологии личности вообще, а именно: личность борется со своими состояниями и зачастую побеждает их; творческое сознание актера, как очень сильный комплекс различных чувств, стремлений, потенций, становится реальной действенной силой, вступающей в конфликт с житейскими направленностями личности.

«Было играть труднее, нужно было большее напряжение воли, но едва ли публика замечала существенную разницу моего исполнения в этом спектакле по сравнению с теми, что были раньше» (Петровский).

«Никогда не слышала, чтобы это замечала публика, или чтобы это отнимало у роли необходимые краски. Однако это стоило больших усилий, и самая игра была несколько напряженная. В весельи проявлялась некоторая истеричность» (Смирнова).

Но горе, испытываемое актером от случившегося события, может и непроизвольно отразиться на куске роли, имеющей отдаленное касательство к тому, что его волнует.

Например, если этот кусок неожиданно звучит по-новому для актера, и он может в нем излить то, что его расстраивает.

«Иногда я сам забывал о жизни, а иногда (день похорон Ленского) комической фразой «а его нет



Здесь» заставил заплакать на сцене и думаю, что и в зале» (Максимов).

Иногда состояние личного горя влияет на актера в такой степени, что он не может «вжиться» в веселую роль, не может овладеть собой и найти необходимую по роли выразительность.

Несение сценических чувств при противоположных житейских переживаниях говорит о следующих возможных последствиях: 1) актер вообще не может играть комическую роль; 2) актер может играть комическую роль, но она ему не удастся — личные переживания горя не позволяют войти в план хотя бы фиктивных, но комических состояний; 3) актер играет комическую роль, испытывает сценические чувства комической роли, но личные переживания дают себя косвенно знать в характере испытываемого состояния — большая внутренняя напряженность, некоторый тон грусти и т. д.; 4) житейские переживания не действуют на актера (по крайней мере, он этого не осознает). Актер, подготавливаясь к спектаклю, постепенно входит в роль, подавляет свои чувства и дает простор течению сценических чувств, забывая о своем горе.

Однако те типические случаи, которые выше разобраны, дают лишь схему того состояния, которое испытывает актер во время исполнения. На самом деле все носит более сложный характер. В актере происходит и борьба отдельных мотивов, направленностей, вместе с тем, сознание неожиданно заполняется мелочами и т. д. Все это отчетливо проявляется при изучении влияния реальных личных чувств к партнеру на фиктивные сценические чувства к нему же, как к образу. Мы наблюдаем сложное взаимоотношение, потому что налицо осознаваемое отношение к актеру и как к партнеру — товарищу в сценической игре, и к нему как человеку, и к нему как к носителю образа, а все это, в свою очередь, влияет и на осознание сценических чувств.

Анализировать все эти сложные взаимозависимости мы не можем, придется ограничиться их перечнем. Обратимся к случаям неприязненного отношения к партнеру. Неприязненное отношение, вызванное теми или



другими мотивами, мешает актеру сосредоточиться, отрешиться от реальной жизни ради сценической реальности.

«С некоторыми, чью личность, а главное, игру не приемлю, играть не могу» (Лешковская).

«В любовных сценах никогда не могла играть с мужчиной, который мне физически неприятен, вплоть до того, что однажды хотела бросить труппу; не бросила только потому, что выписали другого «любовника» (Смирнова).

Неприятное отношение вызывает в актере известную замкнутость, неготовность к тому, чтобы жить сценической жизнью. Но если актер усилием воли сумеет себя ввести в русло сценической жизни, то наступает отрешение от личных чувств, и сценические задачи, сценические чувства завладевают им.

«Если приходилось играть с партнером, к которому я чувствовал неприязнь, и я по роли должен был быть ему враждебным, то это определенно помогало моему самочувствию. Но если приходилось играть дружбу, то это мешает: правда, это преодолевается, но с известным уроном для искренности чувств» (Горюнов).

«Отношение к партнеру влияет безусловно на игру и испытываемые чувства. Если, например, испытываешь неприязнь, то надо заставить себя забыть ее. Если уже нажил себе чувство в роли, то это отношение преодолевается легко, но особенно вначале очень мешает, и на преодоление приходится тратить усилия» (Астангов).

При наличии приятного отношения получается своеобразная картина. Если сходные жизненные переживания к постороннему лицу часто усиливают сценические чувства, то реальные жизненные чувства по отношению к партнеру действуют часто обратно. Ослабляя сосредоточенность актера, они выводят его из плана фиктивных сценических отношений и лишают его необходимых по роли фиктивных чувств, например ненависти, презрения, нескрываемой любви, жажды обладания и т. д. Происходит известная задержка из-за смешения планов реального и сценического и поэтому ослабление сценических чувств.



«С врагом любовные сцены велись нервнее, горячее, тогда как если это был предмет действительной влюбленности, рассеянность и ослабление воли делали все диалоги бледными» (Анненкова-Бернар).

«Когда я люблю своего партнера — мне кажется, я на сцене что-то теряю от себя на пользу ему, в угоду ему, быть может, люблюсь его исполнением или очень стараюсь перед ним. Не могу точно формулировать, но твердо знаю, что пристрастное в положительном смысле отношение к партнеру лишает меня полной свободы играть так, как по-моему надо» (Петровский).

Но имеют место случаи, когда увлеченность сценической ситуацией заслоняет для актера жизненно-реальный план.

«Я любил одну девушку и играл в одной пьесе, где мне нужно было ее целовать. Перед выходом я думал: «Эх, и поцелую же я ее!» Пришла сцена, целовал — прошла сцена, я ушел за кулисы и только там вспомнил, что я же ее не так целовать-то хотел, здорово целовать, а ничего не вышло — забыл» (Плотников).

Несомненно одно, что лишь благорасположение, симпатия, не достигающая большого уровня и не заставляющая актера волноваться, усиливает открытость актера и позволяет с большей готовностью отдаваться сценическим чувствам.

Влияние личных переживаний — главным образом, косвенное: личные переживания содействуют или мешают актеру входить в роль. Мешают сосредоточиться в плане сценической фиктивной жизни. Гораздо реже они оказывают влияние в смысле изменения тона и характера сценических чувств.

Но, во всяком случае, мы должны сказать, что хотя сценические чувства представляют собой довольно устойчивую структуру, тем не менее, на них вообще отражается в оттенках тот основной тон, который характерен для психического потока личности в данный момент в отношении общего тонуса, известных направленностей, эмоциональных устремлений.

Таково влияние жизни на профессию. Рассмотрение жизненных влияний приводит нас к ряду проблем.



Мы видели, что на сценических чувствах иногда не сказываются личные переживания актера. Это говорит не столько об обособленном характере сценических чувств, сколько о том, что сценические чувства, жизнь сцены в целом приобретают для актера характер доминирующей направленности, то есть актер побеждает свои личные переживания. Сценические чувства, жизнь роли могут приобретать для актера характер состояний, противопоставляемых им личным жизненным переживаниям.

Сценические чувства могут противопоставляться личным переживаниям потому, что имеют ряд особенностей в их бытии, определяющих их отличие от жизненных переживаний. Эти особенности пока не отмечены. Они коренятся в своеобразии осознания сценических чувств, а также в том, что сценические чувства входят в обширное целое творческого сознания актера.

Указания на это мы видели. Только в свете всего творческого целого сознания раскрывается место сценических чувств в личности актера, раскрывается, как они включаются в психику всего человека.

Намеченный новый план и должен быть нами освещен.



#### ГЛАВА IV

### ОСОБЕННОСТИ ОСОЗНАНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Мы анализировали сценические чувства, увидели, какой сложный путь проходят сценические чувства творческого порядка, прежде чем они возникнут на спектакле. Мы увидели, какой они могут достигать силы, в каких взаимосвязях они развиваются. Но можем ли мы сказать, что мы открыли специфические признаки сценических чувств, помня, что они даны не просто человеку, а художнику-творцу, в напряженной работе создающему сценический образ?

Разве не бывает других чувств, которым свойственен парящий характер и которые разворачиваются в связи с волнением и возбуждением? Разве не бывает чувств сильных и вместе с тем поверхностных? Не наблюдаем ли мы это на каждом шагу?

Даже устойчивость структуры сценических чувств, позволяющая им повторяться в малоизмененном виде при повторной работе,— и она не является специфичной. Ведь и многократно повторное чтение любимого романа может вызвать в основных чертах одинаковый комплекс переживаний. Чувства могут обладать одинаковой силой и длительностью и принадлежать к разным типам чувств и могут быть различной силы и глубины и принадлежать к одному типу чувств. Каковы же сценические чувства?



Мы очень четко отличаем в нашем житейском опыте эстетические чувства от жизненно-реальных, творческие чувства от чувств при грезах. И жизненно-реальное чувство, становясь слабее, не превращается от этого, скажем, в эстетическое, так же как творческое чувство от большой силы не делается уже чувством реальным.

Чувства имеют еще некоторые признаки, которые позволяют их отличать. Отличия таются не в их силе, глубине, структурности. Это не значит, что намеченные признаки силы, длительности и т. д. не существуют и ничего не открывают.

Нет. Все эти признаки имеют значение, становятся характерной особенностью, лишь в связи с еще новыми качествами чувств.

Для того, чтобы понять, например, чем жизненно-реальные чувства отличаются от эстетических, надо их осветить в новом плане. Надо изучить, как, с какими особенностями чувства осознаются. Характер осознания чувств может, при сравнительно одинаковой силе и длительности, придать им известные неповторимые качества, может выделить их из целой серии чувств. Чувства видоизменяются в зависимости от характера их осознания. Характер же осознания чувств создается своеобразием того контекста реальности или нереальности, с которым чувства для личности связываются. Это может быть область практически-реальной действительности, область творческого вымысла и т. д. Личность ориентируется в действительности и определяется ею в своих поступках, внутренних действиях, в способах подхода к вещам, и она разбирается в типе и характере реальности, находящейся перед нею. Поэтому контекст, в который включаются реально-жизненные чувства, чувства, относящиеся к реальным людям и вещам, иного характера, чем контекст эстетических чувств или, например, творческих чувств, относящихся не к реальности, а к вымыслу. Это и приводит к их отличиям и это же заставляет отличать сценические чувства от жизненных чувств.

Вместе с тем, действительность театра отличается в ряде моментов (сцена, вещи на ней, наличие зрите-



лей и т. д.) от действительности симфонии, создаваемой композитором, и действительности романа, который пишет писатель. Поэтому сценические чувства, вместе с чувствами писателя, композитора принадлежащие к категории творческих чувств, отличаются также в каких-то моментах и чертах от чувств писателя и композитора.

Действительность театра организует понимание и поведение актера. Актер сознает и фиктивность образа, который он играет, и место театра как искусства в целом нашей жизни, и те цели, ради которых он играет перед зрителем, и то, что он вызывает свои чувства, сознает и значение, которое для него лично имеет театр, и т. д.

Все эти моменты выделяют для него театр из ряда других явлений, заставляют соответствующим образом воспринимать действительность театра и сказываются на характере осознания сценических чувств.

### 1. ФИКТИВНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Сценические чувства принадлежат к сфере фиктивных чувств. Чувства всегда предметны, они направлены на какой-то объект. Моя любовь, ненависть направлены на кого-то и т. д. Но этот объект может быть реальным и воображаемым, живущим только в сознании воображающего. Предмет сценических чувств — не тот реальный актер (мой партнер), играющий Гамлета, а тот образ, носителем которого он является. Именно образ роли воспринимается, как друг, враг, товарищ. Но при этом актер осознает его фиктивность.

Направленностью на фиктивный предмет сценические чувства резко отличаются от каких бы то ни было жизненных чувств, где объект чувств реален. И как бы сильны ни были сценические чувства, к какой бы степени забывтья они ни приводили, они не превращаются в жизненные чувства. Отнесенность сценических чувств в фиктивному предмету роднит их с чувствами при мечтах, с эстетическими чувствами, с творческими чувствами писателя и т. д.



Фиктивный характер сценических чувств делает их чувствами ослабленной реальности. Речь идет не о том, что это слабые чувства,— мы знаем об их силе; не о том, что это чувства, не наполненные эмоциональным тоном,— мы знаем, что они вызывают слезы, побледнение, в этом отношении они реально испытываются актером,— а о том, что это чувства, не имеющие под собой жизненной реальности. Они не даны актеру с сознанием, что их причины, побудители коренятся в реальной действительности, касаются его бытия, его жизни, как даются реальные чувства горя, страха, смятения, по-настоящему захватывающие человека.

И если слезы, побледнение, как и истерики, имеют на сцене место потому, что их не так трудно вызвать, то все-таки никогда не сходили актеры на сцене и не сходили с ума под бременем постигшего их сценического горя<sup>1</sup>.

Актер испытывает свои чувства, принимая во внимание контекст действительности театра. Он учитывает социальную реальность всей обстановки лишь как сцены и осознает все действие лишь как фиктивную реальность драмы.

Поэтому, несмотря на всю отданность тем чувствам, которые он испытывает, он осознает характер их нереальности. Отдаваясь роли, находясь среди персонажей пьесы, он все время осознает, что он находится только в реальности театра, что окружающие его лица — только актеры, что его ощущение образа есть только роль. И все утверждения актеров о том, что они совсем забывались на сцене, надо понимать со значительной поправкой. Они забывались не в том смысле, что обстоятельства пьесы делались для них реальностью, а в том, что они не могли уже контролировать свои действия.

«В моей юности (я сейчас 25 лет на сцене) я очень страдал, потому что увлекался на сцене до того, что

---

<sup>1</sup> См. на эту тему: Max Dautendey, «Die acht Gesichter am Biwasee» (есть русский перевод «Восемь ликов озера Бива»), последний рассказ об актере, сходящем с ума от горя.



не помнил, что творил и делал, ломая мебель, протыкая шпагами партнеров (так например в Тифлисе в антрепризе Красова, в пьесе «Измена» Сумбатова, едва не смертельно ранил своего товарища, актера Егорова, изображавшего Альразака, евнуха царицы Зейнаб, которого так сильно ударил данным мне по ошибке бутафора настоящим кинжалом, что бедняга пролежал 6 месяцев в постели, а я едва не сошел с ума, опасаясь за его жизнь). Но с годами, при большой работе над собой, я устранил этот недостаток» (Блюменталь-Тамарин).

Наличие такого увлечения на сцене не говорит о том, что актер сценическую ситуацию воспринимает как реальность. Правда, К. С. Станиславский считает, что актер для того, чтобы искренне играть, должен обладать «сценической верой». Такой веры требовали и многие актеры другой школы. Но надо помнить, что это есть вера с сознанием нереальности предмета, в который веришь, «не настоящая вера», а своеобразный способ работы (свойственный при этом далеко не всем актерам) и прием подготовки себя к игре, позволяющий внутренне сосредоточиться на сценических задачах, войти в них.

«Ни в какой мере не чувствую никакой реальности, все время чувствую театр» (Качалов).

«Никаких иллюзий не бывает. Всегда чувствую, что на сцене, и знаю, что все это нереально, что это кулисы и т. д.» (Коонен).

«Всегда чувствуешь условность, где-то в подоплеке ощущаешь, что это театр, хотя и сильно переживаешь роль» (Белевцева).

Сознание реальной действительности не исчезает (оставляя в стороне патологические случаи), фиктивность сценической реальности, фиктивность предмета чувств не исчезает никогда. И если иногда актер ради большей искренности чувств допускает, что он не на сцене, то это только прием внутренней техники актера.

«Все на сцене принимаю, как иллюзию, как «игру», если же начинаю учитывать реальность, теряю темп и радость «игры». Чем больше занимался режиссурой,



тем труднее становилось играть — действующие лица были только гримированными актерами, где я рассматривал и критиковал все удаchi и неудачи мастерства» (Петровский).

Тут мы имеем обычный случай, только осложненный сознанием ряда технических моментов, которые воспринимает данное лицо в качестве режиссера. Для того, чтобы войти в план актерского сознания, чтобы освободиться от своего режиссерского подхода к вещам, он как бы не замечает всех условностей сцены. Но «вера» его — фиктивная вера, потому что все время есть сознание, что это «игра». А такое сознание есть не что иное, как утверждение, только другими словами, реальности театра, как сферы искусства.

## 2. СЦЕНИЧЕСКИЕ ЧУВСТВА И РАЗДВОЕНИЕ СОЗНАНИЯ

Предмет сценических чувств фиктивен. Особенность, выделяющая сценические чувства из многообразной сферы реально-жизненных чувств. Но это указание слишком общо. В сферу фиктивных чувств в широком смысле слова мы отнесем чувства, возникающие при грезах, эстетические чувства, чувства, возникающие при творчестве драматурга, писателя, художника, и т. д. Чем же отличаются сценические чувства от вышеназванных типов чувств, если они вообще чем-нибудь отличаются?

Есть одна черта, придающая им специфический характер.

Фиктивен не только предмет сценических чувств актера — Офелия, которую играет какая-то актриса, но фиктивен, в некотором смысле, и сам носитель сценических чувств. Их испытывает Качалов не как гражданин такой-то, а он, как актер, находящийся в образе роли; их испытывает он, как, скажем, Гамлет, фиктивный принц театральной действительности.

Сценические чувства даны при наличии у актера раздвоения сознания, конечно, фиктивного, в том смысле, что нет раздвоения его реальной личности. Актер на время спектакля сознает себя носите-



лем воображаемого лица, в нем присутствует сознание роли, однако при этом в нем продолжает жить его сознание человека. Перевоплощение носит фиктивный характер.

«Благодаря обязательному процессу раздвоения актерской личности актер при самом искреннем переживании сознает нереальность своей «выдумки» (Качалов).

Само собой разумеется, что это раздвоение сознания не следует понимать, как некоторую одержимость, при которой, будто бы, художник, поддаваясь неукротимой силе, творит почти что сомнамбулически<sup>1</sup>.

Эти элементы отличают испытывание сценических чувств от испытывания фиктивных чувств при мечтах и от испытывания эстетических чувств.

Когда мы мечтаем о себе, мы воображаем себя в различных ситуациях и взаимоотношениях с людьми. При этом мы можем воображать не только те счастливые события, которые произойдут с нами, но и те необыкновенные чувства, которые мы будем испытывать. Получается тогда некий двойной процесс сознания в том смысле, что, с одной стороны, мы испытываем известные ощущения от самого факта мечтаний о наших подвигах, успехах, страданиях, а с другой стороны, мы в ситуации мечты испытываем свои необыкновенные, страстные, благородные чувства, и это дает свои ощущения. Однако, если здесь имеется двойной процесс в самом сознании, то не имеет места раздвоение сознания. Мы лишь вводим себя в фиктивный мир мечты, а в сценической работе мы производим раздвоение сознания, вводя в себя сознание роли. При мечтаниях мы испытываем необычные возвышенные чувства, здесь же эти чувства испытывает актер, как Гамлет<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См. Грузенберг, *«Психология творчества»*. Основная концепция книги состоит в утверждении такого раздвоения личности, без достаточных на то оснований. Грузенберг не учитывает контекста, в котором следует понимать отрывочные признания художников.

<sup>2</sup> Отдельные актеры при работе над ролью, для того чтобы почувствовать близость к роли, «обмечтовывают» ее, вообра-



Моменты раздвоения сознания отличают сценические чувства и от эстетических чувств. Мы говорим здесь не только о случаях эстетического отношения к вещам, когда мы в эстетической установке сознания смотрим на картину, на прекрасную статую. Тут фиктивен объект нашего чувства (только картина), но носитель этих чувств вполне реален. Я восхищаюсь картиной, скульптурой. Отличие распространяется и на случаи более сложные. Например, когда мы читаем роман, то мы не только наслаждаемся самим романом, блеском изложения, описаний и т. д., но еще и наслаждаемся от того, что «вживаемся» в жизнь воображаемых лиц романа, сочувственно понимаем их любовь, конфликты, негодование и т. д.

Налицо также двойной процесс сознания. Тем не менее, и в данном случае не имеет места осознаваемый факт раздвоения сознания, который всегда бывает при работе актера. Актер «входит в роль», «влезает в ее шкуру» (Щепкин), он «впускает в себя ее чувства». Актер живет «двойной» жизнью (см. выше, цитата Смирновой), то есть как человек и как представляемое лицо. В актере налицо сознание роли, и это не просто лишь сознание фиктивного лица, но и сознание роли в новом смысле, как его, актера, творческая сценическая задача, подлежащая развертыванию. При чтении же романа нет ни первого, ни, тем более, второго момента.

Несмотря на наличие многих родственных черт в испытывании фиктивного предмета у читателя (также и зрителя) и актера, несмотря на наличие в том и другом случае фиктивных чувств, имеются резкие отличия между художественно воспринимающим сознанием читателя (зрителя) и художественно творческим сознанием актера.

Эта особенность, вызванная совершенно иными установками сознания актера-творца (сценические задачи, определяемые партитурой роли), в отличие от со-

---

жают самих себя в ситуации роли. Но это только методический прием работы, и он не является способом испытывания чувств на сцене.



знания воспринимающего (просто художественное восприятие), четко бросается в глаза в случае встречи обеих установок сознания в одном человеке.

Если вполне закономерно, что зритель может испытывать при созерцании спектакля смены «чувств» гнева и жалости, если закономерно, что это же может испытывать актер по ходу роли, то уже возникает конфликт, когда актер в качестве зрителя испытывает жалость, а в качестве актера — гнев. «Косицкая»<sup>1</sup> (речь идет об исполнении Катерины в «Грозе») знала тайну слез, с ней плакала вся зала (особенно в последнем акте). И Рыкалова-Кабаниха, стоя за кулисами, наполнялась такой жалостью к Катерине, что ей стоило всегда больших усилий ввести себя в роль». (Выделено нами.)

Актер должен был побеждать в себе зрителя.

Хотя сценические чувства принадлежат к сфере фиктивных чувств, они не являются эстетическими чувствами. Они представляют собой чувства более сложного типа. И если при эстетических чувствах нет момента раздвоения сознания, если раздвоение при мечтах не имеет момента творческой задачи, то при творчестве писателя оно может присутствовать с указанными качествами. Известен ряд случаев и фактов относительно того, что некоторые писатели и драматурги испытывали чувства своих героев, больше того — испытывали их ощущения. Явление, наблюдавшееся у Бальзака, Флобера и ряда других художников слова<sup>2</sup>. У писателя может иметь место раздвоение сознания.

Правда, мы можем утверждать, что оно дано в ином окружении и контексте. Но, тем не менее, фик-

<sup>1</sup> «Если вспомнить биографию Косицкой, — говорит Н. Е. Эфрос, — которая на себе испытала всю тяготу женской доли... легко поверить, что Катерина была ей особенно близка, понятна и дорога».

«Мы были дворовые крепостные люди одного господина, которого народ звал собакою», — начинает свои записки Косицкая (1829—1862 годы). («Русская старина», 1878 год, том XXI.)

<sup>2</sup> См. Лапшин, «Художественное творчество», «Замечательное письмо Флобера», стр. 109.



тивен в творческом контексте не только объект чувств, но и сам носитель, так как имеется также фиктивное перевоплощение. Водораздел, отделяющий чувства актера от чувств писателя, нами пока не найден.

Раздвоение сознания приводит к тому, что сценические чувства даны актеру, в каком-то смысле, как неличные.

Конечно, проблема внеличности сценических чувств не так проста, и не только потому, что, в конечном счете, именно он, актер-человек, испытывает сценические чувства, но и потому, что встречаются различные осложненные сочетания сценических чувств с личными.

Во всяком случае, в общей форме наше утверждение остается в силе. Несомненно, что сценические чувства сознаются без того личностного тона, которым сопровождаются наши реально-жизненные переживания, понимая под ними сферу настроений, отдельных отчетливо осознаваемых чувств и устремлений, сферу самочувствий и т. д. Личностный тон имеется и при эстетической установке на действительность, — это мое восхищение, увлеченность картиной, романом и т. д. Личностный тон имеется и тогда, когда мы сочувственно не только следим, но и испытываем чувства воображаемого героя романа к воображаемой героине. У нас нет сознания, что мы испытываем чувства, принадлежащие фиктивному лицу, — в то время как актер сознает именно это. Правда, можно сказать, что и актер имеет сознание, что «это — мое волнение, мои чувства».

Но все это дано ему осложненным способом, уже в плане его творческого сознания, как чувства играемой им роли. Именно поэтому имеет смысл вопрос: не приближаются ли сценические чувства в какой-то мере к личным переживаниям, не получают ли они иногда в известной степени личностного тона.

Действительно, приходится говорить о степенях дальности и близости сценических чувств к личностным состояниям. Сценические чувства, как и вся роль, могут быть даны с сознанием их чуждости. Они могут быть даны как нечто навязчивое, почти помимо воли ов-



одевающее психическим аппаратом актера. Недаром Росси говорил о том, что исполняемая роль является для него вампиром, высасывающим из него личную жизнь. Он чувствует себя «каким-то инструментом, на котором играет другое существо»<sup>1</sup>. Из его слов довольно явственно видно, как далеко может заходить фиктивное перевоплощение.

Актер выбрал себе роль, он ею увлекся, он над ней думал, он допустил, чтобы она им овладела. Фиктивность перевоплощения продолжает иметь место, но сознается актером не в яркой форме<sup>2</sup>.

На следующей ступени сценические чувства могут осознаваться как нечто не очень далекое, но все-таки безразличное. Сценическая жизнь отъединена от личной жизни, несмотря на ряд переплетений. Дано ясное сознание фиктивности образа роли. Роль может быть для актера не очень близкой по ее характеру, что не мешает ему «вживаться» в нее и в моменты сценического подъема испытывать ощущение роли. Тем не менее, эти чувства, будучи живыми и тщательно оберегаемыми актером, не затрагивают в нем личностных слоев.

---

<sup>1</sup> Цитирую по книжке Л. Я. Гуревич «Творчество актера».

<sup>2</sup> Отсюда надо исключить патологические случаи, о которых знает история сцены. В них характер отношения личности к играемой роли и, соответственно, к сценическим чувствам более сложен. Там можно говорить, хотя и без достаточной научной обоснованности, так как нет соответствующих анализов этих состояний, о внутреннем раздвоении, о галлюцинациях, об *idées fixes*. При этом интересно, что актер выполняет свою сценическую работу правильно. Очень ценно, как иллюстрация подобных случаев, свидетельство великого немецкого трагика, алкоголика Флека: «Во мне есть что-то особенное... я часто вижу во сне фигуры, которых я в жизни никогда не видал, не видал даже в их отдельных чертах, и возможно, что никогда не увижу. Это может беспокоить и тревожить меня, пока, наконец, я не успокаиваюсь, но когда я стою на сцене, то вдруг встает такое явление снова перед глазами, и я вынужден таким, как я его вижу, изобразить. Я живо вспоминаю тогда, что я его видел, и оно оказывает на меня неудержимое давление». (E. Gross, «Johann Friedrich Ferdinand Fleck», 1914, S. 120.)

Патологические явления приходится оставить в стороне не только потому, что они неясны, но и потому, что при них отсутствует творческое сознание у актера.



Далее, сценические чувства, данные с полным сознанием их фиктивности, приобщенности только к миру искусства, начинают уже затрагивать некоторые слои личности. Роль делается актеру близкой, в ней он находит родственные моменты. Чувства роли начинают в известной мере волновать его, как человека. Хотя актер и знает, что это воображаемые чувства, тем не менее они в некотором смысле органичны для него. Любимые роли бывают часто дороги актерам таким личностным обертоном.

Наконец, близость сценических чувств к личности актера может принимать очень ярко выраженный характер. Не только у актеров, играющих на сцене себя, но, что особенно интересно, и у актеров другого типа сценические чувства становятся настолько близкими, что как бы делаются собственными, не превращаясь, вместе с тем, в реальные чувства самой личности. Актер осознает, что они — творчески созданные им чувства и отнесенные к фиктивному лицу, но одновременно актера волнуют эти чувства. Они, несмотря на их фиктивность, на их отнесенность к другому, вымышленному лицу, отвечают внутреннему содержанию и направленности его личности. Актер вкладывает в роль в какой-то мере и свои чувства. Самое существенное: актер не ищет образа роли и его чувств для того, чтобы говорить о себе со сцены, но сам характер «вживания» приводит его к чувству их внутренней близости. И актер не себя играет, создавая и выявляя образ, а играет именно сценический образ, одновременно волнуясь его чувствами.

«В работе над ролью наступает такой момент, когда я сливаюсь с нею, когда это я и не я. Ряд элементов известных есть в роли, а часть элементов беру на себя, я подставляю себя под этот образ, который становится близким и родным» (Хмелев).

«Я сразу полюбила роль (Любови Яровой), мне не пришлось даже вырабатывать, искать в себе отношение к роли Любови Яровой. Я еще в кабинетной работе слилась с существом Яровой, и ее существо, ее стремления, ее чувства, ее радости и печали стали мо-



ими. Голос, движения, дикция совершенно сливались с моими, и работа шла легко и радостно» (Пашенная)<sup>1</sup>.

«Когда постепенно вскрывалась гниль в душах окружающих Штокмана мнимых друзей, мне легко было почувствовать изумление изображаемого лица. В минуту его полного прозрения мне было страшно не то за самого себя, не то за Штокмана... Образ и страсти роли стали органически моими собственными, или, вернее, наоборот: мои собственные чувства превратились в штокмановские. При этом я испытывал высшую для артиста радость, которая заключается в том, чтобы говорить на сцене чужие мысли, отдаваться чужим страстям, производить чужие действия, как свои собственные» (Станиславский)<sup>2</sup>.

Так сценические чувства приближаются к личным. Процесс этот развивается в сложном целом творческого сознания актера. Здесь для нас делается ясным, что существует известный диапазон в отношении вживания в роль, в отношении приближения к ней, превращения чужих фиктивных чувств почти что в собственные. Степень приближения к роли определяется индивидуальным предрасположением и воспитанием творческого воображения актера. Все эти факты помогают понять возможности «вживающего» отношения к людям и явлениям жизни, состоящего в способности сопереживающе отнестись к другому человеку, в способности заражаться и понимать чувства воображаемых героев, в способности понимать и сопереживать формы отношения, может быть, чуждых культур. Актер показывает нам, до каких пределов может доходить при таком активном «вживании» человеческая личность, постигающая социальную действительность в ее конкретных проявлениях, приобщающая себе исторические эпохи благодаря умению по-своему почувствовать их.

Но даже такой большой личностный тон в испытывании сценических чувств не опровергает того обстоя-

---

<sup>1</sup> В. Пашенная, «Моя работа над ролью», стр. 39.

<sup>2</sup> Станиславский, «Моя жизнь в искусстве».



тельства, что сценические чувства даны как не личные, и характер несения их у актера глубоко своеобразный.

### 3. СОЗНАНИЕ ПРОИЗВОЛЬНОСТИ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Сценические чувства отличаются от реально-жизненных не только одной направленностью на фиктивный предмет.

Мы можем говорить о силе сценических чувств, о том, что роль может овладевать актером, но мы должны понимать это с одной значительной поправкой. Сценические чувства даны с сознанием их произвольности. Сознание произвольности их — не значит только, что они вызываются путем произвольных усилий, как говорилось в предыдущем отделе. Чувства, вначале вызванные произвольно, могут потом превратиться в непроизвольные. Так часто бывает в жизни. Сценические же чувства даны с постоянным сознанием их произвольности, несмотря на всю отдаанность актера чувству. Достаточно ему захотеть выйти внутренне из сценической ситуации и начать смотреть на театральное действие не глазами актера, как уйдут и его чувства. Скажут: произвольность есть в жизни. Мы подавляем, когда нужно, наши чувства и заставляем себя заняться чем-то другим. Или мы по доброй воле отдаемся чувству, одобряем его, допускаем его в себя и испытываем его в сознании нашей произвольности. В точно таком же смысле и актер допускает в себя чувства.

Не следует лишь упускать различия. Важно не то, что в жизни мы часто не можем подавить само чувство, а подавляем лишь его выражение, чувство же продолжает жить в нас. Существенно другое. Произвольность тут иного типа. Она заложена в характере творческого сознания актера. У актера всегда есть сознание, что эти чувства — акт его произвольности. Сценические чувства — не просто чувства, нахлынувшие на актера, которые он одобряет, как это бывает в жизни, но они — чувства, вызванные благодаря его желаниям и живущие в нем до тех пор, пока он хочет.



Сознание произвольности имеет место и при других фиктивных чувствах. Мы можем прекратить, когда хотим, свои мечты, мы можем оторваться от созерцания картины или, напротив, заставляем себя после деловой работы эстетически подходить к окружающей природе. Однако здесь имеется различие в сравнении со сценическими чувствами. Эстетические чувства могут возникать и произвольно при наличии такого объекта, который их может вызвать. И человек весь отдается эстетическому созерцанию. Актер всегда сознает, что эти чувства возникают благодаря его воле. Актер все время помнит о своих сценических задачах. Актер все время идет от выполнения одной задачи к другой — он действует, и сознание необходимости действий, активное отношение к своим задачам характеризует и его отношение к чувствам. Сознание произвольности не покидает актера, хотя он может почти забываться во время игры.

«Сценические чувства отличаются от жизненных тем, что они обязательно тем или иным путем вызваны произвольно. Мое волнение, мое чувство на данный момент искреннее — а вместе с тем, я его обязательно контролирую. И как бы я ни был весел или зол, я никогда себе не позволю ударить по-настоящему партнера» (Горюнов).

Здесь в сфере сценических чувств действует та же закономерность, как во всем сценическом поведении актера, — именно, момент контроля: «Когда я на сцене совершаю какое-либо действие, то в это время я неизбежно буду следить каким-то шестым чувством за собой — правильно ли я это делаю. И я не могу отделаться от этого чувства, от слежки за собой» (Судаков)<sup>1</sup>.

Если сознание произвольности в какой-то мере уменьшает элемент непосредственности, присутствующий в сценических чувствах, то этот элемент непосредственности уменьшается еще и от своеобразного сознания повторяемости чувств, которое обосновы-

<sup>1</sup> И. Судаков, «Беседы о первичных элементах актерского творчества». Статья первая. «Театр и драматургия» № 8, 1933 г. с. 36



вается устойчивым характером эмоциональной партитуры роли.

Правда, мы и в жизни ожидаем в некоторых случаях повторения наших чувств. Например, когда мы должны встретиться с симпатичными людьми, когда мы приглашены в общество, где ожидаем, что получим удовольствие, как и в прошлый раз. Но это наше ожидание не носит такого определенного характера. Актер же имеет сознание, что чувства, которые он испытывал, повторяются — может быть, при повторении возникнут не те же самые чувства в своих деталях (об их обновлении мечтает всякий актер), но остается в силе факт, что сознание повторяемости чувств от спектакля к спектаклю присутствует в актере.

«Если роль предварительно хорошо пережита, если у актера крепкое и живое «зерно» роли — роль всегда будет переживаться, а не представляться на спектаклях, это зерно всегда будет давать ростки, иногда похожие на вчерашние (но не вчерашние), а иногда и совсем новые и неожиданные для актера, и это самое приятное в актерском самочувствии, по-моему» (Качалов).

Не только сознание, что чувства роли повторяются, характерно для актера, но и сознание, что в определенный момент на такой-то стадии чувства будут окрашены совершенно определенным тоном. В актере живет знание повторяемости чувств. У него бывает своеобразное ощущение: он узнает появляющиеся чувства.

«В роли я знаю, когда начинается «горе» и когда кончается. Я рад его «впустить» к себе в душу, «мне сладко» «горевать» по своей воле» (Петровский).

Наличие знания того, какие появляются чувства, в какой последовательности они возникнут соответственно предметному содержанию роли, характеризует сценические чувства в отличие от жизненных.

Если сценические чувства даны актеру, как повторяющиеся чувства, они совсем не даны ему, как вспоминаемые чувства. Актер на следующих спектаклях может стремиться вызвать найденный им новый прием, новую трактовку или деталь, но не пытается вспомнить чувства. Чувства даны как вновь



обретенные, хотя бы они при этом осознавались, как в каких-то отношениях близкие к вчерашним чувствам, осознавались, как повторные.

Повторность такого рода, когда мы испытываем чувства, как вновь обретенные, на первый взгляд не уменьшает их непосредственности, но все-таки сознание, что в такой-то стадии будет горе, а тогда-то — радость, пусть с другими чертами и в ином контексте, — это сознание лишает сценические чувства непосредственности новизны.

Особенности сценических чувств, помимо указанных раньше, надо искать в другой области, в области проявления «искусственности» сценического поведения актера, которое сказывается на характере осознания сценических чувств и на характере отношения к ним актера.

Сценические чувства сознательно оформляются. Первой ступенью к осознанию является контроль над ними.

Актер не только сознает, что сценические чувства находятся в его власти, в смысле потенциальной возможности их прекратить, но он сознает, что он наблюдает за ними, контролирует их. Он следит за тем, чтобы не слишком увлечься, чтобы усилилось чувство, когда это нужно. И недаром замечательный мастер сцены Сальвини говорит: «Актер должен сдерживать свои чувства, руководить ими, как искусный наездник направляет и осаживает горячую лошадь».

В жизни люди контролируют свои чувства и следят за тем, чтобы чувства не перешли какие-то пределы, когда человек уже не сможет владеть ими. Люди часто подавляют в себе начинающееся увлечение именно из боязни, что будут захвачены чувством помимо воли. Сценические чувства даны с сознанием контроля в ином смысле. Сценические чувства даются актеру, как обрабатываемые чувства. Актер обрабатывает свое чувство, он экспериментирует над своими чувствами, он их отделяет.

«Когда у меня по ходу предлагаемых обстоятельств на сцене возникает довольно искреннее чувство, то я его стараюсь использовать. Если я ощущаю, что воз-



никло правильное чувство, я его поддерживаю и направляю на выполнение задачи» (Горюнов).

Конечно, не всегда актеры работают над своими чувствами, не у всех они получают качество ингредиента творческой работы, но у многих так получается. И если в жизни мы можем обуздывать свои чувства, бороться с ними, можем их подогревать, можем желать, чтобы они были сильными, тонкими, благородными, то никогда в жизни мы в такой форме не работаем над чувствами.

Чувства даются актеру, как чувства оформленные и подлежащие проверке.

«Когда они прошли через анализ и затем искренне пережиты, они всегда производят впечатление на публику. Чувства же непроверенные, хотя самой кажутся иногда очень сильными, часто публику раздражают» (Попова).

Сценические чувства осознаются актером иначе и не с теми чертами, чем жизненные чувства, благодаря тому, что существо, смысл чувств в контексте театра совершенно иной, чем в жизни. Не говоря уже о ряде многочисленных отличительных черт сценических чувств,—они связаны с сосредоточенностью и волнением, имеют парящий характер, направлены на фиктивный предмет, чувства ослабленной реальности и т. д.,—приходится отметить еще ряд важных моментов, их характеризующих.

Чрезвычайно существенно для уяснения природы сценических чувств то обстоятельство, что они могут подвергнуться обработке и оформлению, как нами отмечалось. В данном отношении сценические чувства раскрываются с новой замечательной стороны. Это — чувства, подвергшиеся творческой переработке и переработке. Тем, что актер вызывает чувства, их анализирует, отбирает, строит из них эмоциональную партитуру, он подвергает их трансформации. И сценические чувства сами в известной мере превращаются в своеобразное произведение искусства. Они подвергаются обработке во имя художественных задач. Актер обрабатывает свои чувства соответственно партитуре роли. Подобно тому, как он лепит сценический образ,



лишая его черт случайности, поднимая его до уровня художественно-типического явления, так же и в оформлении чувств этого образа актер отбрасывает все случайные, лишние, затемняющие целое черточки и превращает их в чувства художественно обобщенные. Актер сознает, что во время созидания сценического образа, исполненного страстей и чувств, он творит произведение искусства. И поэтому рождающиеся сценические чувства ни в какой мере не являются простым повторением личных жизненных чувств, что и осознается актером.

Не случайно говорила Клерон (см. выше), полемизируя с противниками: «Ведь не была же я в действительности Роксаной или Аменаидой? Уж не должна ли была я вносить в исполнение этих ролей свои собственные чувства и превращать их в свой образ и подобие? Нет! Конечно».

Для собственного сознания актера они являются чувствами иного порядка, чувствами неличными.

Создавая сценический образ, превращая литературный текст в конкретную живую фигуру, актер творит такой образ, который в виде сгустка существенных черт художественно убедительно воплощает для целых общественных прослоек живое представление об известном человеческом образе. Созданный образ несет на себе печать общества. Ибо в его чертах, оттенках проявились жизнеотношение и идеология актера-творца, ибо он в своих чертах, через искусство актера-художника, выражает понимание данного человеческого образа окружающим обществом.

Так же, как общественным продуктом является сценический образ, являются им и сценические чувства. По самому своему характеру являются они чувствами общественными.

Они также выражают в убедительной форме понимание мира страстей и переживаний, присущих данному человеческому образу, с точки зрения сознания известных общественных прослоек.

Тем самым сценические чувства являются кристаллизированным оформлением тех чувств и эмоций, которые «живут» в обществе. Все эти моменты резко



отличают сценические чувства от лично жизненных чувств.

После всего сказанного о производимой актером переработке чувств становятся по-новому понятными слова Станиславского об эмоциональной партитуре роли и о том, что там нет ни одного лишнего чувства. В результате целенаправленной работы актера над чувствами образуется последовательность чувств, соответствующая предметной стороне роли, образуется эмоциональная партитура. Эти чувства, проверенные, оформленные актером, укрепленные им в своем сознании, и делаются ясно очерченной, устойчивой структурой, живущей в нем.

#### 4. СОЗНАНИЕ ПУБЛИЧНОГО ИСПЫТЫВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Испытывание сценических чувств коренным образом отличается от испытывания эстетических чувств и чувств писателя, так как сценические чувства даны с сознанием их испытывания публично, на людях: актер, испытывая чувства роли, всегда ощущает наличие людей, смотрящих на него. В моменты самого большого горя и ужаса по роли — у него не пропадает ощущение зрительного зала. Конечно, сознание публичности испытывания чувств встречается не только у актера на сцене. Можно и эстетическое наслаждение испытывать на людях, с сознанием, что на тебя, созерцающего произведение искусства, смотрят. Но это — дополнительный момент, не специфический для эстетического сознания.

Писатель также может при чужих людях делать какие-нибудь необычайные жесты, увлекшись образом, который он хочет запечатлеть. Он может учитывать, что на него смотрят, но здесь опять-таки новый момент, не типичный для испытываемых им чувств. Для актера же это специфично.

Сознание публичного испытывания каких бы то ни было чувств набрасывает флер на характер их непосредственности. Люди испытывают чувство скорби, например, на похоронах (это не только конвенцио-



нальная форма выражения, — серьезное лицо, опущенные глаза и приглушенный голос, — это реальное чувство скорби по близкому человеку). Но сознание, что другие, видящие эту скорбь, уважают за нее, ценят ее, набрасывает тень на непосредственность этого чувства. Правда, сознание публичности своего чувства иногда исчезает, когда чувство очень сильно (сильное горе и состоит в том, что человек перестает учитывать ряд принятых в отношении с людьми форм поведения и не замечает людей).

На сцене момент публичности испытывания чувств дан гораздо сильнее, в силу характера самой сцены.

Сознание, что все действия на сцене происходят перед зрителем и для зрителя, соответствующим образом организует сценическое поведение актера.

Театр — в зависимости от понимания путей, приводящих к связи со зрителем, — или показывает, что актер знает, что он действует перед зрителем, или же организует сценическое действие так, что кажется, будто актер зрителя не замечает. В соответствии с пониманием того, как должен вести себя актер по отношению к зрителю, театр и воспитывает актера. Но как бы ни воспитывался актер, сознание зрителя в большей или меньшей степени влияет на характер его чувств. Оно влияет на характер их непосредственности.

«У меня работают два контрольных аппарата: один — следящий за речью, жестом исполняемой роли, а другой — следящий за впечатлением, производимым на публику. И как бы я ни увлекался, эти два аппарата работают неустанно» (Блюменталь-Тамарин).

«От ощущения зрительного зала актер никогда не может отделаться. В природе контроля своих действий актер всегда будет иметь и эту основу — глаз зрителя» (Судаков)<sup>1</sup>. Направленность сознания на зрителя подсекает органичность сценических чувств актера, заставляет его иногда стремиться к чувствам более поверхностным и легко вызываемым.

<sup>1</sup> И. Судаков, «Беседы о первичных элементах актерского мастерства», Статья первая. «Театр и драматургия» № 8, 1933 г.



И именно стремление к большой органичности сценического поведения актера заставляет К. С. Станиславского вводить в систему воспитания актера целую серию специальных приемов, направленных на то, чтобы актер мог не рассеиваться мыслями о публике: «именно тогда, когда внимание актера отвлечено от зрителей, он приобретает особую власть над ними, захватывает их...» Это не значит, конечно, что актер может и должен совсем перестать ощущать публику, — речь идет только о том, чтобы она не оказывала на него давления, не лишала необходимой для творчества непосредственности. Последнее и может быть достигнуто актером при умении управлять своим вниманием. «Актер, имеющий соответствующий навык, может произвольно ограничивать круг своего внимания... В случае надобности он может сузить этот круг настолько, что достигнет состояния, которое можно назвать «публичным одиночеством» (Станиславский)<sup>1</sup>.

Не следует понимать «публичное одиночество» в том смысле, что актер ничего не сознает, кроме роли, и не ощущает зрительного зала, а в том смысле, что он сосредоточен только на роли. А это влияет на характер его сценических чувств. Само собой разумеется, что сознание публичности сценических действий, как и ощущение публичности испытывания чувств, никогда не пропадает у актера и не может пропасть.

## 5. ВЫРАЖЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Актер не просто чувствует, что на него смотрят, как это вообще бывает с любым человеком, находящимся перед публикой. Испытывая чувства, актер непременно стремится внешне выразить их. В этом — смысл всех приемов внутренней актерской техники, смысл всех приемов школы переживания (способы приведения себя в настроение, стремление к органическим чувствам и т. д.). Для актера этой школы существенно, что сценические чувства получают выра-

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, «Искусство актера и режиссера».



жение. Поэтому он и работает над чувствами, проверяет их, обрабатывает. Они для него представляются методом решения задачи об убедительном воздействии на зрителя. И школа сценического переживания есть не что иное, как своеобразная манера игры, манера своеобразных приемов воздействия на зрителя. Поэтому актер следит за тем, чтобы не переиграть, следит за тем, чтобы не слишком увлечься.

Могут спросить: а где же забытие, искренность, порыв и т. д.? Они проявляются, как и состояние «веры», лишь по видимости, как настоящие. Актер приводит себя в состояние готовности отдаваться воздействиям роли, он содействует развитию в себе чувства. Наличие чувства придает искренность его речи, придает блеск его глазам, он бледнеет и краснеет (актер различает, когда это делается по-настоящему или лишь в порядке приспособления, когда он ищет выразительных приемов, будучи не наполнен сценическим чувством, и при этом фальшивит, и т. д.). Но, вместе с тем, и искренность и непосредственный порыв — это порыв, им же стимулированный, им контролируемый, им направленный, который идет в пользу сценического выражения или, во всяком случае, должен идти, согласно его убеждению. Актеру дорого не чувство (конечно, и оно, дающее ему ряд своеобразных ощущений), но то, к чему оно приводит при достаточной его технике: убедительность выражения, теплота игры, искренность.

Сценические чувства испытываются актером с сознанием направленности их на внешнее выражение.

В жизни иногда чувства направлены на внешнее выражение. Некоторые чувства полусознательно подогреваются именно в целях выражения. Однако сценические чувства отличны от жизненных чувств тем, что даны в театральном контексте. Сценические чувства осознаются, как направленные не на выражение вообще, а на выражение, художественно актером контролируемое. Ради такого выражения он проверяет свои чувства — их «убирает», как убирает лишний жест, ибо рассматривает свои чувства — осознанно или неосознанно — в связи с проблемой желаемо-



го впечатления. Одни актеры работают над своей выразительностью, другие надеются на свой талант и в этом часто ошибаются (актер «нутра»), но чувства и тех и других направлены на выражение. И актер знает (по большей части), когда те или другие действия и состояния по роли имеют искреннее выражение, не только с точки зрения его, актера, но и зрителя.

«Ошибаетесь! Вы звери, вы именно звери!» — кричал я толпе на публичной лекции четвертого акта, и я кричал это искренне, так как умел становиться на точку зрения самого Штокмана. И мне приятно было говорить это и сознавать, что зритель, любивший Штокмана, волнуется за меня и злится на бестактность, которой я напрасно возбуждаю против себя толпу озверевших врагов...

Актер и режиссер, сидящий во мне, отлично понимали сценичность такой искренности, губительной для действующего лица, и обаятельность его правдивости...» (Станиславский)<sup>1</sup>.

Сценические чувства воспринимаются актером осложненным образом. Они протекают в сознании их последовательности по ходу сценического действия и одновременно в сознании их обращенности к зрителю.

Конечный смысл, с которым осознаются сценические чувства, это — то, что они должны воздействовать на зрителя через окрашенное их жаром и теплотой выражение. Актер для этого и сберегает свое чувство.

И как бы актер ни был сосредоточен на роли, он учитывает производимое им впечатление и работает над собой и ролью под влиянием встречи с публикой. Некоторые актеры под влиянием приема публики изменяют отдельные куски роли даже во время самого спектакля. Актер подтягивается или распускается, растягивает кусок, производящий комическое впечатление, вносит иногда ради публики в слова роли

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», 2-е изд., стр. 428.



злободневное значение<sup>1</sup>, иногда даже меняет трактовку<sup>2</sup>. Хотя актер сосредоточен на своих сценических задачах, он, направляемый всем содержанием своей работы на зрителя, не только ощущает зрительный зал, но и чувствует его настроение.

«Всегда чувствую» (зрительный зал) (Качалов).

«Чувствую, что он меня любит или не любит» (Масалитинова). Зритель создает специфический контекст для тех чувств, над которыми актер творчески работает. Этот контекст не должен быть понят узко и упрощенно. Сценические чувства разворачиваются не только для зрителя, они разворачиваются в связи со зрителем. Это положение значит очень многое, оно раскрывает природу сценических чувств еще в одном, очень кардинальном пункте.

Сценические чувства актера социальные в особом смысле слова. Социальными являются все чувства человека по своей природе, возникновению и использованию. На всяком чувстве человека лежит печать общества. Это очень ярко отметил Маркс, говоря, что «На различных формах собственности, на социальных условиях существования поднимается целая надстройка различных и своеобразных чувств, иллюзий, понятий и мировоззрений»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Париж не пропускает ни одной перемены в высшей администрации, ни одного королевского распоряжения. Брольи за ссору с Субизом удален от двора. В театре идет трагедия Вольтера «Танкред». М-ль Клерон, исполнявшая роль Аменаиды, произносит жалобу на изгнание Танкреда таким прочувствованным и многозначительным тоном, что имя Брольи мгновенно промчалось по зале и продолжительные аплодисменты прервали сцену. На следующий день «Танкред» был воспрещен впредь до распоряжения». (Иванов, «Политическая роль французского театра». 1895 год с. 322.)

<sup>2</sup> Вот что произошло с геббелевской трагедией «Юдифь» в Вене, где слишком хорошо известная гениальная пародия Нестроу в корне уничтожила возможность появления трагического настроения (в зрительном зале). Миттервурцер, который играл Олоферна, употреблял все усилия для того, чтобы выполнить свою задачу; когда же стало ясно, что все его усилия тщетны, он переменил фронт и сыграл Олоферна к концу пародийно, под крики одобрения всего зала». (Dawid, «Mitterwurzer», J. 39).

<sup>3</sup> Маркс, «18-е брюмера Луи Бонапарта», Сочинения Маркса и Энгельса, т. VIII, стр. 347.



Но сценические чувства социальны еще в новом, специфическом смысле слова. Это чувства общные, чувства, выходящие за пределы личности, чувства межсубъективные, свойственные многим.

Актер и зритель — это есть среда, сфера, где развертываются сценические чувства, можно сказать, это есть тот коллектив, где они имеют место.

Мы уже отмечали не раз значение зрителя и зрительного зала для актера, когда говорили о волнении актера в связи с встречей с публикой, о течении сценических чувств и их изменениях в связи с аудиторией, но не подчеркивали этого обстоятельства в плане выявления особенностей сценических чувств. Теперь мы подошли к этапу, когда надо это раскрыть более детально.

Чувства актера направлены на внешнее выражение, в этом их смысл и назначение — быть средством воздействия. Это обстоятельство предопределяет всю творческую работу актера, начиная от его первых поисков образа и кончая последним спектаклем.

Конечно, сценические чувства актера возникали в порядке его индивидуальной работы над ролью, когда он находил соответствующие положения, задачи, а также и приемы художественного разрешения этих задач. Но при этом в его сознании наличествовало, как постоянный фон, начало зрителя, то, ради чего он создает сценический образ, находит убедительный рисунок и воспитывает искренность и правдивость выражения, и эти чувства, возникавшие в связи с работой, потенциально были подготовлены к тому, чтобы через соответствующее актерское выражение перекинуться в зрительный зал, зародить в зрителях какие-то эмоции, соответствующие и адекватные замыслу актера.

И вот получается очень сложное, диалектическое переплетение в чувствах актера. Сценические чувства, подготовлявшиеся и культивировавшиеся актером в сознании направленности на зрителя, через реальное актерское выражение на спектакле доходят до зрителя и рождают в нем соответствующую эмоцию. И эта эмоция возвращается вновь к актеру. Она возвра-



щается к нему осложненным способом, преломившись через его сознание, через его творческое восприятие. Это бывает тогда, когда он чувствует, что волнует, захватывает зрительный зал, чувствует, что дошло то художественное содержание, которое он нес. Приподымая его творческое самочувствие, рождая в нем повышенную способность волноваться, увлекаться своими сценическими задачами, эта эмоция зрительного зала не только усиливает его сценические чувства, но и дает ощущение общности со зрительным залом.

Это—факт огромной важности, который с новой стороны подчеркивает специфичность сценических чувств.

Имеются разные типы сценических чувств, в зависимости от воспитания актера и характера культивирования в себе самочувствия образа, и момент связи со зрителем может быть дан актеру более или менее завуалированно, но он наличествует всегда и, в зависимости от тех или других ситуаций в театре, выявляется то менее, то более ярко. Во всяком случае, этот момент может доходить и до актерского сознания.

«Сценические эмоции отличаются от жизненных тем, что жизненная эмоция непосредственна, сценическая же опосредствована — я выбираю известное средство, чтоб произвести впечатление. Иначе говоря, она является приемом в моей творческой работе. Это прием, но нельзя сказать, чтобы это был бесстрастный прием. У меня в эту минуту и увлечение, и сочувствие, и жалость, иногда могут пробежать и мурашки по спине.

Когда в зале начинают цыкать «тише, тише», чтоб видеть, ловить то, что даешь зрителю со сцены, то в эти минуты знаешь, что ты можешь повести зрительный зал туда, куда хочешь. И это все переживается в сложном комплексе.

Это и наслаждение от игры, от сознания, что дошло до зрителя, что решил какую-то сложную задачу, и т. д. Авторских эмоций очень много, эмоций образа — почти никаких.

Когда мне удалось подготовить зрительный зал так, что я могу себе позволить абсолютно тихо говорить (иногда бывает страшно и сама ситуация, например, выход Лира с мертвой Корделией на руках), и испы-



тываешь удовлетворение тем, что было достигнуто в результате целого ряда приемов, и есть сознание, что дано решение задачи неоспоримое,— тогда сам становишься частицей самого зрителя, и часть его эмоций переходит на мою сторону. Ему грустно, и мне грустно. Поскольку я его убедил, я убеждаю и себя.

Одно я знаю,— что это не подлинное жизненное чувство. В этом чувстве есть искренность, но особого рода, творческая искренность» (Михоэлс).

Сценические чувства имеют на себе печать социального не потому только, что они выражают понимание мира страстей, присущих данному человеческому образу с точки зрения сознания известных общественных прослоек, но еще и потому, что они несут в себе возможность превратиться в общную эмоцию, соединяющую и актера и зрителя.

Испытывание чувств с сознанием необходимости их выразить для непосредственного воздействия на зрителя отличает сценическое чувство не только от эстетических чувств, но и от чувств, возникающих у писателя, художника, музыканта и т. п. Писатель может испытывать чувства своего героя во время писания — это ему может быть дано с фиктивным раздвоением сознания. Ему может быть дан почти с галлюцинаторной ясностью образ героя (как дается образ художнику). Он может сильно испытывать чувства героя, он может использовать затем свои чувства. Но все-таки эти чувства не становятся для него непосредственным материалом творчества, хотя он и предчувствовал своего читателя. Его чувства даны иначе, чем сценические чувства актеру, так как благодаря им он будет искать лишь известное словесное выражение, в то время как для актера его чувства — это средства и приемы, непосредственно участвующие в творчестве, сразу переводимые в выражение, чтобы придать ему новые черты. Они — приемы для воздействия. И хотя у писателя может быть образована партитура чувств и он может ее обрабатывать, она используется им не так, как актером. Актер при чувстве героя на сцене поворачивается так, чтоб его лицо освещал прожектор; говоря слова, тихой скорби, подает их так, чтобы всем было слышно.



«Я сознаю, как я беру голос, как я повернулся лицом к зрителю, как я подаю данный кусок роли» (Астангов).

Данность сценических чувств с раздвоением сознания и с сознанием непосредственной направленности на зрителя резким образом отличает их от чувств музыканта и рассказчика. Музыкант может чувствовать зрительный зал, но его чувства не становятся приемом воздействия. Рассказчик чувствует зрительный зал, он пользуется возникшим у него чувством для его воздействия, но у него нет фиктивного раздвоения сознания, так как он не играет роли.

Природа сценических чувств совершенно специфическая. Если еще учесть, что сценические чувства даются с очень большой степенью силы, что они представляют собой некоторую устойчивую последовательность, что они становятся партитурой, повторно используемой актером, то мы поймем, что этот род фиктивных чувств обладает очень своеобразными признаками. Эти фиктивные чувства представляют собой интереснейший тип чувств, создаваемый на высокой ступени овладения человеком своими психологическими актами и отличающийся от других типов творческих чувств.

Тот факт, что создаваемые фиктивные чувства испытываются актером с сознанием произвольности, тот факт, что при этом испытывании им учитываются и те творческие задачи, которые он себе ставит, предопределяет еще один новый момент в осознании сценических чувств. Чувства даны с приятным обертоном.

## 6. НАСЛАЖДЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКИМИ ЧУВСТВАМИ

Актеру сценические чувства даны как приятные. Наслаждение чувствами может иметь место и при разных жизненных переживаниях и может достигать разных степеней силы. Так, мы имеем постепенный переход от неопределенного удовольствия, создаваемого в нас сентиментальным настроением, к настоящему любованию качествами испытываемых чувств, их тонкостью, благородством, возвышенностью, силой



и т. д. Другое дело, что такое любование, как известный обертон, привносимый личностью, предполагает некоторый элемент ненастоящести, известного навинчивания чувств, и наличие очень сильного чувства, непосредственного порыва, горя, отчаяния и т. д. в их настоящих формах исключает такое наслаждение чувствами и тем более любование ими. Но в сфере сценических чувств мы с этими моментами встречаемся уже в силу структуры самого актерского сознания.

Прежде всего, сценические чувства имеют постоянный приятный обертон. Иначе говоря, чувства гнева, горя, скорби, несмотря на то, что они захватывают актера, вызывают, если они только не превращаются в реальные переживания, чувство удовольствия. В этом отношении сценическое чувство близко к эстетическим чувствам и чувствам, возникающим при грезах. Как бы сильно ни волновался человек при чтении романа, при театральном зрелище, при собственных мечтах, он, тем не менее, получает удовольствие от своего страха, волнения, ненависти и т. д. В сценических чувствах эти моменты даны только сильнее.

Наличие постоянного приятного обертона отличает сценические чувства от житейских чувств (страдание, горе на сцене для актера приятны). Вероятно, соматически оно выражается в других формах. Страх на сцене, правда, сопровождается побледнением, но другие, более важные симптомы в изменении функций внутренних органов, по всей вероятности, и не имеют места, или, во всяком случае, не достигают такой силы, как при жизненных страданиях. Наличие приятного обертона, как и связанные со сценическими чувствами лишь незначительные, скорее всего поверхностные, соматические изменения объясняют легкий переход актера от радости к горю и наоборот, когда это требуется по сценической ситуации.

С переживанием сценических чувств связаны еще некоторые новые моменты. Связь сценических чувств с подъемом и возбуждением, как мы это уже отмечали, вызывает, благодаря некоторой разгоряченности, повышение чувства жизни, а это, в свою очередь, создает известное удовольствие.



Этим еще не исчерпан характер испытывания сценических чувств. Нельзя забыть, что актер вызывает в себе чувства в результате большой работы.

Появление чувств есть его акт, акт его сознательных усилий. Поэтому сознание себя, как умеющего вызвать эти чувства, неизбежно в актере при испытывании сценических чувств. Здесь может иметь место и некоторое любование чувствами, со скрытым осознанием и утверждением своей ценности.

«Чем больше развито в актере воображение, чем наивнее его фантазия, тем с большей искренностью он отдается своим сценическим переживаниям, тем более сходны и более сливаются его сценические переживания с жизненными, отличаясь, впрочем, от подлинных жизненных тем, что в них всегда присутствует элемент творческой радости: благодаря обязательному процессу раздвоения актерской личности актер при самом искреннем переживании сознает нереальность своей «выдумки» и, отдаваясь, например, самому сильному чувству гнева, возмущения, скорби, непременно при этом любит — в эти же моменты — этими чувствами («какие они, мол, настоящие и живые») и испытывает иногда огромную радость от ощущения в себе (именно «ощущения», а не искусного «представления») правды и искренности этих созданных воображением чувств» (Качалов).

Тут речь идет не просто о приятном обертоне чувств, данных изолированно, но и об особенностях, присущих им уже в плане целого сознания, где через наполнение их смыслом творческих задач они приобретают соответствующие качества.

Сценические чувства освещены в их основных способах осознания. Но самое изучение способов осознания сценических чувств, как мы видели по поводу наслаждения чувствами, неизбежно приводит к такой грани, когда уже становится очевидным, что далеко не все ощущаемые в сценических чувствах существенные черты могут открыться в такого рода анализе. Многие важные черты, характеризующие живые сценические чувства, не схвачены нами. И это происходит потому, что живые сценические чувства вплетены



для актера в целое его творческой работы и устремле-  
ний. И только на фоне всей творческой работы, толь-  
ко на фоне всего творческого сознания, в свете  
которого осознаются живые сценические чувства, мо-  
гут быть найдены те черты, которые дорисуют их це-  
лостный, неповторимый облик. Эта тема и становится  
последней задачей исследования.

Б. В. Рязанский  
М. В. Давыдов



## ГЛАВА V

### СЦЕНИЧЕСКИЕ ЧУВСТВА И ТВОРЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ АКТЕРА

Смысл переживаний человека раскрывается полностью лишь в целокупном мире его чувств, мыслей, идеалов.

Все это относится и к сценическим чувствам,— их смысл и роль раскрываются в контексте всего сознания актера, его отношения к сценической работе.

Задача перед нами двоякая: 1) вскрыть, какие черты приобретают сценические чувства в творческом сознании; 2) вскрыть, какие моменты они самым фактом своего существования вносят в творческое сознание.

Не надо думать, что, изучая творческое сознание актера, мы коснемся проблемы его формирования. Это очень большая задача — увидеть, как в человеке, в результате сложного взаимодействия с общественной средой, стимулирующей и направляющей его развитие, начинают пробуждаться творческие порывы, как они приобретают устойчивый характер, как в связи с этим начинает видоизменяться мир личности, круг ее интересов, оценок, влечений, идеалов.

Не менее сложная проблема — проследить эволюцию уже сформировавшегося творческого сознания художника — музыканта, поэта, актера и т. д. — в отдельных компонентах, в процессе изменения обще-



ственного сознания, под влиянием, например, роста и развития общеполитической и культурной жизни страны, как мы имеем это в СССР. Объектом нашего рассмотрения делается уже сформировавшееся творческое сознание. При этом для нашей цели не требуется вскрыть его во всей конкретности.

Специфические особенности актерского творческого сознания определяются характером и существом создаваемого актером произведения искусства — образа. Вместе с тем, обусловленные характером этого образа особенности творческого процесса актера переплетаются в реальной исторической личности актера еще с теми, ставшими личными, чертами и свойствами, которые принесли эпоха, восприятие искусства и его задач и целей, особенности идеологии актерской школы, воспринятые актером подходы к людям и вещам и т. д. Наш анализ должен дать лишь скелет этой жизненной конкретности, но именно скелет, то есть бросающиеся в глаза существенные признаки, а не произвольную конструкцию. Наша задача — уловить те психологические черты, особенности в окраске и строе состояний, которые характеризуют творческое сознание актера. Мы подчеркиваем термин «творческое», потому что совсем не обязательно, чтобы актер во время своей деятельности на сцене осознавал себя творцом, ощущал себя в этом качестве. Актер может относиться к своей работе, как к некоторой профессиональной обязанности, выполняемой им со свойственными этой работе навыками.

«Особого чувства радости нет у меня. А подъем профессионала бывает всегда. Ведь деньги-то зарабатывать надо. Да, вообще сцена дает подъем всегда; в конторе служа, того не переживешь, что на сцене; и чувство радости скорее всего можно на сцене испытать, чем в ином месте. Публика очень ободряет, вызовы»... (Из анкеты одного провинциального актера.)

Более того, при определенных условиях в организации работы в театре, когда глушится в актере живое отношение к роли и, тем самым, уничтожается основание для правильного творческого восприятия своего места в театре, может отсутствовать не только творче-



ское сознание, но даже и обычное нормальное отношение к своей трудовой деятельности. В этом смысле показательны свидетельства актера Московского ТРАМа Иванова.

«Я, бывало, как залажу с первого акта, так прямо и жарю без всяких изменений в образе до последнего акта. Да и образа даже не было. Были выученные наизусть слова. Удовольствия от спектакля никакого не получал. Шел всегда на сцену с неохотой, а иногда прямо до слез неприятно было играть»<sup>1</sup>.

Говоря о творческом или о ремесленном отношении актера к сценической работе, мы не имеем в виду то актуальное сознание его в целом, которое имеет место во время нахождения его в театре на сцене.

Актер чувствует себя в состоянии готовности, испытывает легкое раздражение, например на парикмахера, неудачно положившего парик, знает, что в кассе билеты не раскуплены, учитывает, что у него охрип голос, помнит, что на спектакле присутствует ценный им знакомый, хочет хорошо сыграть, сознает все свои многообразные сценические задачи и т. д. Все это, перемежаясь с рядом других моментов, живет в нем, то полусознательно, то отчетливо занимая поле его сознания. Творческое сознание есть только некоторый момент в многообразии актуального сознания актера, правда, момент существенный, придающий всему актуальному потоку сознания определенную специфическую направленность и смысл.

Актер может вложить много выдумки в создаваемый образ, созданный им образ может оказаться социально значимым и может оказывать действительное влияние на современников, но все-таки образ остается только фиктивной вещью, живущей в сфере искусства,

<sup>1</sup> Иванов, «Радостное событие», журнал «Театр и драматургия» № 5, 1933 год. Только после встречи с новыми режиссерами (Судаковым и другими), научившими сознательной, живой работе над ролью, появилось творческое отношение к работе. «Совсем для себя незаметно постепенно я вживался в роль Скрипки и до того теперь хорошо себя чувствую, что каждый спектакль «Девушки нашей страны» для меня радостное событие».



и это сознает актер. Творческое сознание актера отличается от сознания всякого другого художника, как-то: писателя, поэта, музыканта,—в силу того, что та действительность искусства (театр), в которой он действует, имеет отличительные особенности в сравнении со сферой романа, музыки, поэзии. Но из этого не следует, что творческое сознание актера не имеет общих черт с сознанием писателя или музыканта.

Он творит средствами своего тела и психики некое лицо, живущее в сценической обстановке. Образ роли живет на сцене с полной убедительностью. Это не переодевание кому-то на потеху, не подражание знакомому всем лицу,—это создание фиктивного образа, исполненного жизни.

Актер, для создания такого образа, изучал текст, воображал жизнь своей роли, искал грим и костюм, изучал походку, речь, манеры, способы чувствования, темперамент и т. д. Актер создавал партитуру роли, находил при помощи своей внешней и внутренней техники выразительные приемы для того, чтобы образ был живым и убедительным. Характер всей работы, специфическая направленность его усилий, использование им, как материала, выразительности своего тела,—все это вместе формирует самочувствие актера во время его сценической работы и создает своеобразный тип переживаний, свойственный лишь актеру.

Актер создает сценический образ при помощи своего тела и психики, а этого не делает ни один художник. Вопрос не в том, что в творчестве актера участвует все его тело, а скульптор и художник работают лишь руками,—не в том, что, играя на сцене, он отдает работе все свое внимание, душевные силы, воображение—это делает всякий работник искусства. Нет, у актера тело и психика участвуют в его деятельности особым образом. Актер перевоплощается в оформляемый им же материал. Перевоплощение не есть техническое оформление движений, как это бывает у гимнаста, или техническое оформление голоса, как это бывает у виртуоза-певца. Актер пользуется для создания соответствующего сценического образа не телом, не голосом, а самим собой в целом.



Он оформляет как раз те элементы, благодаря которым каждый человек воспринимается окружающими живой индивидуальностью.

И это оформление своего собственного материала для создания нового убедительного образа приводит наряду с наличием ряда моментов, общих для всех, создающих себя творцами, к известным особенностям творческого сознания актера. Все исполнение роли, фиктивная жизнь образа на сцене даны актеру, как акт его личности.

Актер-художник подчиняет своим целям и задачам свое тело, психику,—направляет их, использует соответствующим образом. И сознание этого акта живет в актере.

«Особенное чувство радости вызывается чувством согласования творящей воли актера с исполнителем в актере, при условии, однако, гармонического единства всего спектакля» (Гайдебуров).

Потому что актер сознает, что образ создан им, в актере рождается ощущение власти не только над своим телом и голосом, но и над своим душевным миром, своим вниманием и волей.

Сознание власти над собой, знание, что он мог победить в себе ряд других направленностей и интересов,—один из источников творческого сознания актера при игре на сцене. И подобное творческое самочувствие обостряется в тех случаях, когда актер может играть на сцене во время постигшего его горя или несчастья.

«Когда удастся себя победить, то возникает большая радость от того, что эта победа достигнута. Только один раз не могла себя победить, прервала игру, и занавес пришлось опустить» (Смирнова).

Всякий художник, который творит, сознает власть над собой, сознает, что может и должен направить всю свою энергию на задуманную им работу. Актер владеет собой не только в этом смысле. Он распоряжается своим душевным миром, своим вниманием, чувствами, мыслями, как неким материалом, наряду со своими движениями, жестами, интонациями: это есть особый тип власти над собой,



Сознание власти над собой, наряду с учетом действительности театра как среды, где он может создать жизнь фиктивных лиц, руководствуясь только своими сценическими задачами, дает актеру, как и всякому художнику, субъективное ощущение свободы оперирования материалом.

«Когда актер умеет держать себя в известных рамках, то в них можно создать какой угодно рисунок, можно тогда играть ролью, жонглировать» (Хмелев).

У актера появляется сознание своего специфического умения, сознание своего мастерства, позволяющего ему лепить сценический образ так, как подскажет ему его чутье. И сознание своего умения, ощущение свободы обращения с материалом, ценное для актера не просто само по себе, а как приводящее к созданию убедительного и социально воздействующего образа, является одним из существенных ингредиентов творческого сознания актера. Но этим еще не исчерпаны основные ингредиенты его творческого сознания.

Нами пока опущен ряд черт, которые специфичны для творческого сознания актера, как художника, творящего перед людьми.

Особенность творческого сознания актера в сравнении с писателем, живописцем и т. д. состоит в ощущении своего непосредственного единения с людьми, своей связи со зрителем.

Актер испытывает чувство специфической творческой радости. Вызывается это чувство известным подъемом, слиянием со зрительным залом, «тоном, идущим оттуда» (Белевцева).

Оно вызывается «общением с людьми, где я — центр внимания, а мое творчество — передача того, по моему мнению, хорошего, что я сделал для себя и других» (Петровский).

Актер может не только чувствовать, что он несет зрителю что-то хорошее, — он может чувствовать себя глашатаем высоких чувств, идеалов социальной правды. И ощущение своего назначения — нести и раскрывать перед зрителем этот волнующий мир — может поднять в сознании актера его обычную работу над ролью до высоты подлинного пафоса.



«Чем больше мы репетировали пьесу, чем больше читала я ее, тем больше захватывала она меня»<sup>1</sup>.

Передо мной выросло что-то колоссальное, охватывающее собой всю сферу, весь уклад русской народной жизни, недавнего, еще не совсем изжитого прошлого, получилась картина, страшная своей потрясающей правдой...

В день спектакля я чувствовала настроение необыкновенной торжественности. И не одна я — точно вся труппа на этот раз приступила не к обыкновенному представлению, а к священнодействию.

На всем лежала печать чего-то исключительного, праздничного, веяло общим подъемом духа, моментами ощущение приятного страха хватало за «сердце» (Стрепетова)<sup>2</sup>.

В зависимости от исторической эпохи, от ощущения остроты социальных противоречий, в творческом сознании актера могут занимать большее или меньшее место гражданские, политические, социальные мотивы. Ему может казаться, что он приобщает зрителей к вечным ценностям искусства, он может сознавать, что его назначение — поднимать массы на борьбу с социальным злом и т. д. Самое содержание творческого сознания меняется у актеров в зависимости от их общественных устремлений, идеологии, творческого лица их как художников. Но, во всяком случае, общность с людьми, непосредственное сознание своего воздействия на них, передача им в процессе своего творчества ряда ценностей превращают творчество актера в непосредственный социальный акт.

Здесь, в этом общении, в случае единения со зрителем, черпает актер больше, чем в чем-либо другом, утверждение своей ценности как творца и, тем самым, человека.

И потому на самочувствии актера, на его актуальном творческом сознании так отзывается отношение зрительного зала к нему и к его игре. Потому такая

<sup>1</sup> Речь идет о «Горькой судьбине» Писемского, изображающей тяжелую драму из быта крепостной России.

<sup>2</sup> Записки П. А. Стрепетовой (цитирую по «Ежегодн. императ. театров», Приложение 1905—1906 гг., стр. 194, статья о ней).



частная, но непосредственная форма выражения одобрения, как аплодисменты, сильно воздействует на большую часть актеров.

«Очень хорошо действуют» (Качалов).

«Одобрение публики увеличивает и поддерживает подъем» (Ермолова).

Всякие же формы невнимания, неодобрения вызывают в актере спад подъема, ослабление творческих ощущений и желания играть.

«Малейший кашель, ироническое или насмешливое выражение лица кого-либо из сидящих в первом ряду, мазание дамами губ или пудрение носа, открываемая в темноте дверь в ложу,— все это совершенно убивает мое вдохновение, скажу больше: я совершенно перестаю играть. Внимательная аудитория, умеющая хранить тишину во время действия,— это лучший спутник вдохновения» (Блюменталь-Тамарин).

Но именно единение со зрителем создает в актере сознание силы, сознание власти над зрителем.

«Наступил вечер спектакля. Выход новичка в первый раз перед избранной публикой и на одних подмостках с великим артистом — есть от чего голове закружиться. Но страх заморозил меня. Если бы было возможно, я сбежала бы самым постыдным образом. В висках стучит. Сердце усиленно бьется, а человек оледенел. Шум... Приветственные крики... Гастролера встречают восторженно, забрасывают цветами. Я в это время на сцене.

Начинается действие. Он обращается ко мне. Я должна отвечать. Мой голос будет чужой, доноситься откуда-то извне. В ответ что-то дрогнуло в груди. Никогда до этого времени не испытанный жгучий трепет охватил мое существо. Никого, ничего не боюсь. Это мое право стоять здесь, на подмостках, меня обжигает палящее дыхание толпы, сидящей в зале, мой голос звенит, как «натяннутая струна», он опьяняет меня, я верю непреложности произносимых слов...

Занавес опустился, я не понимаю, что случилось, но сейчас произошло что-то до самозабвения прекрасное. Мне хочется плакать от радости. За занавесом крики, аплодисменты. Я явственно слышу свое имя. Это ответ



там на то, что произошло здесь» (Анненкова-Бернар, добавление к анкете).

Актер имеет возможность проявить себя на сцене иначе, чем в жизни.

«Желание играть есть желание, по существу, освободить себя и проявить себя так, как в жизни нельзя» (Коонен).

Актер может при творчестве испытать ощущение ухода от себя, может испытать переход в другую жизнь, ситуацию и обстоятельства. Поэтому-то некоторые актеры любят играть роли, не имеющие их личных черт, роли, далекие от их среды и интереса, дающие им своеобразные ощущения, в жизни неповторимые.

«В моем существе много мягкости и добродушия,— а я хотел создавать образы мефистофельские, демонические. Иван Карамазов привлекал, хотя и страшил своей бездонностью, неисчерпаемостью» (Качалов)<sup>1</sup>.

«Люблю играть те роли, где есть крайности страстей и психологических черт, во мне самом мало ощутимые» (Петровский).

Получается некоторый парадоксальный сдвиг в творческом сознании и ощущениях актера. Актер, испытывая ярчайшим образом сознание художественной ответственности, так как в творчестве утверждается его личность, вместе с тем получает на сцене своеобразное ощущение личной безответственности. Именно потому, что он выходит на сцену как другое лицо, что он сам скрыт за маской и действиями другого персонажа, он чувствует потенциальную свободу в сравнении с реальностью жизни.

«В концертах я не могу участвовать от волнения: без парика, грима, костюма, роли, без декорации я чувствую себя перед зрителем голым, теряюсь; свет, рампа и все элементы, оформляющие спектакль, забронировывают меня — я там у себя дома, а зрительного зала я боюсь, боюсь этой массы глаз, на меня устремленных, мне делается вдруг невыносимо жутко... В то время как, будучи загримированным и в костюме теат-

<sup>1</sup> Млечин, «Качалов». Газета «Известия», октябрь 1935 года.



ральном, играя вместе с партнером,— я хозяин на сцене...» (Хмелев)<sup>1</sup>.

«Бывают артисты, в большинстве случаев, *jeunes premiers* и герои, влюбленные в себя, которые всегда и всюду показывают не образы, ими созданные, а себя, свою персону, умышленно никогда ее не меняя... Другие артисты, напротив, стыдятся показывать себя. Когда они играют доброго или хорошего человека от своего имени, им кажется нескромным приписывать себе чужие качества. Когда же они играют дурных, развратных и нечестных, им стыдно присваивать себе пороки. Однако от чужого лица, то есть замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, что бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской. Я принадлежу к актерам этого типа» (Станиславский)<sup>2</sup>.

Актер на сцене имеет ощущение своего права действовать от лица роли так, как он в жизни бы не смог.

Сознание мастерства, сознание воздействия на зрителя может вызвать в актере ощущение своеобразной творческой эмоции; эта эмоция не должна непременно быть ощущением творческой радости и может осложняться разными моментами.

«В молодые годы чувство радости мне было присуще; позднее чувства самокритики и неудовлетворенности боролись с этой радостью» (Ермолова).

Радость присуща актеру, как и всякому другому художнику, музыканту, поэту и т. д. Но радость в актере непосредственнее, чем у других художников, поскольку им непосредственнее же воспринимается воздействие его, как творца и мастера, на зрителей. В этом путь актера сближается с путем музыканта (исполнителя) и расходится с путем киноактера.

<sup>1</sup> Интересно сказанное сопоставить с признаниями Сарры Бернар. «Когда я дебютировала (впервые), я делалась моментами красной, как мак, когда мой взор встречался со взглядом какого-либо слушателя, мне было стыдно, что я говорила так громко перед столькими молчащими людьми».

<sup>2</sup> К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», 1-е изд., стр. 163.



Таковы те кратко очерченные моменты, которыми отличается творческое сознание актера. Те своеобразные ощущения, о которых говорилось, может испытывать в той или другой вариации всякий мастер. Но ими характеристика творческого сознания не исчерпана.

Те изменения творческого сознания, которые приносятся сценическими чувствами, predeterminedены самым существом работы актера.

Творческое сознание актера основывается, главным образом, на том, что он создал сценический образ, наполнил изображаемую фигуру плотью и кровью и показал ее зрителям. Оно также основывается и на том, что он овладел своим человеческим материалом. При наличии сценических чувств актер имеет сознание, что он не только оформлял путем ряда приемов, требующих мастерства и техники, показанный зрителям образ, но он еще внутренне проникся ролью, зажил ею. Текст роли превратился не только для других, но и для него самого в живое лицо. Актер совершил активное раздвоение сознания, создал в себе самом новое живое лицо.

Сценические чувства, исполненные искренности и порыва, даны ему как чувства, вызванные им, им обработанные, им порожденные, как его акт.

Актер пользуется чувствами, как некоторым приемом воздействия, как способом отыскания новых красок. И в этом смысле чувства даны ему как играемые чувства. Они — играемые чувства не только в том смысле, что он, реальный индивид, их по-настоящему, по-жизненному не переживает и дает им место именно тогда, когда это ему нужно.

«Игра не есть ни переживание, ни представление. Игра — достаточно точное слово. Играть — значит находиться на грани самых сильных эмоций и неотступного контроля над ними» (Бабанова)<sup>1</sup>.

Но они — играемые чувства и в том смысле, что актер может использовать их для придания известных красок своим жестам, а также и в том отношении, что

<sup>1</sup> М. Бабанова, «Мои секреты и открытия». Газета «Советское искусство», февраль 1933 года.



он может эти чувства и усиливать и обуздывать, согласно своей воле, в сознании творческой произвольности.

«В сценических эмоциях есть прелесть игры, сознание, что это неправда, что ты вызываешь эмоции, а не они владеют тобой, как это бывает в жизни. Есть ощущение себя, как инструмента, на котором играешь. В жизненных переживаниях эмоция господствует над личностью» (Смирнова).

Сценические чувства даются с новым смыслом, с сознанием себя, как инструмента,—этого нет ни в одном творческом сознании. Благодаря этому в творческом сознании актера дополнительно получается некая игра. Чем искреннее и непосредственнее испытывает чувства роли актер, в пределах осуществления поставленных себе художественных задач, тем сильнее звучит в нем мотив, что это его, им вызванные и рожденные к жизни чувства (см. выше цитату из анкеты Качалова), тем больше утверждение собственной воли и собственных возможностей.

Наличие сценических чувств, отнесенных к фиктивному лицу, возможность живого вчувствования в чужую жизнь дает актеру ощущение победы над своими личностными пределами. Актер испытывает переход в другую, правда, фиктивную жизнь и сознает, что это совершается благодаря его же собственному акту. Актер получает ощущение расширения диапазона собственной личности через испытывание сценических чувств.

«Вообще же в ролях влечет возможность пережить жизнь играючи, влечет любопытство к жизни, к обогащению жизненного опыта. Катерину любила, как близкий всякой женщине образ; было интересно пережить и играть эту жизнь, отдать себя большому чувству трагедии, любви и жертвы» (Смирнова).

Актер, испытывающий сценические чувства, чувствует субъективно возможность зажить так, как он в жизни не живет, он получает возможность пережить на сцене нечто необычное.

«Никогда я в жизни не знала чувства ревности и, получив роль в «Сумасшествии от любви», подумала:



что я с нею сделаю? Черная какая-то мавританка, и ревнивая... Но, начав играть ее... вдруг почувствовала что-то странное, новое: сама испытывала сильное чувство, видела в публике экстаз, впервые уяснила себе, что такое художественное творческое воображение» (Ермолова).

Естественно поэтому, что чем ярче в актере сценические чувства, тем больше чувствует он в себе творца, тем больше его творческие ощущения и сознание своего утверждения.

Сценические чувства играют роль и при так называемом «вдохновении».

Вдохновение — чрезвычайно сложное психологическое состояние — встречается у различных художников. Когда оно встречается у актеров, то оно связано с интенсивным испытыванием сценических чувств. Правда, вдохновение не следует смешивать с возбуждением и самозабвением от возбуждения, которое очень часто у скверных представителей школы «нутра» подменяло мочаловское вдохновение истерическим навинчиванием чувств. Но все-таки, когда вдохновение наступает, — в силу каких именно обстоятельств, установить пока трудно, — то яркие сценические чувства непременно возникают. При вдохновении наступает чрезвычайное обострение восприятия и чувств, забвение себя, отдача себя потоку состояний, сила которых неожиданна для актеров; наступает неожиданное рождение новых приемов при одновременном утверждении в себе сзнания творца, при контролировании своих чувств. Все это при вдохновении придает сценическим чувствам необычайную яркость.

«Не забываюсь до потери сознания, но моментами чувствуешь себя над всем, когда охватывает творческое вдохновение. Почти род безумия, но это ощущение далеко от физиологического. В такие минуты можно изменить мизансцену. В «Адриенне Лекуврер», в сцене отравления, казалось, что чувствую на губах вкус яда. Этот спектакль публику захватил» (Коонен).

Сценические чувства, столь ярко данные при вдохновении, являются для актера не только новым утверждением его творчества, свидетельством его созида-



ния. Сценические чувства, появляющиеся в актере как результат его творчества и мастерства, становятся одновременно и питающим источником для его творческого сознания. Они усиливают творческое сознание и заставляют испытывать незабываемые моменты.

Этим самым сценические чувства становятся для актера источником наслаждения.

И если теоретически можно спорить о том, требуется ли актеру испытывать сценические чувства для того, чтобы убедительно и выразительно играть, то субъективно (для актеров как людей) этот вопрос бесспорен и, за исключением редких случаев<sup>1</sup>, решается положительно. Даже в том случае, если имеют место неформленные сценические чувства, плохо контролируемые, приводящие к срывам и к художественным провалам, когда актер, собственно, даже не поднимается до осознания себя как творца в полном смысле слова, — и тогда наличие чувств дает ему наслаждение (явление, которое, может быть, больше чего-либо другого влекло к сцене актеров «нутра»).

Когда же в актере возникают чувства, получающиеся в результате большой внутренней работы, чувства, направляемые им в целях воздействия на публику, чувства, проверенные, контролируемые и, вместе с тем, яркие, то эти чувства вызывают в актере более интенсивное сознание его мастерства, состоящего не только в выразительных и отчеканенных приемах, но и в своеобразном овладении самим собой. И здесь, конечно, для актера заложен источник очень больших и своеобразных наслаждений. Поэтому-то все актеры, имеющие опыт таких состояний, ценят роли лишь до тех пор, пока исполнение сопровождается сценическими чувствами. Механичность исполнения губительна не столько для игры (иногда и для нее), так как мастерство позволяет актеру, хорошо знающему свою роль, свои приемы воздействия, провести ее ненаполненной незаметно для зрителя, но губительна для самого ак-

<sup>1</sup> См. книгу Н. Д. Волкова «Мейерхольд», т. I, глава 9, где рассказывается о тех неприятных ощущениях, которые испытал на своем первом концертном выступлении В. Э. Мейерхольд, потому что его охватили чувства.



тера, не уносящего из театра весь тот поток ощущений и чувств, который театр ему может дать.

«Иногда можно преподнести голую форму и обмануть публику, в таком случае остается для себя самой четверть впечатления. Пьеса «Савва» после старая превратилась в совершенно механическое исполнение, и я принуждена была бросить играть в ней» (Белевцева).

Поэтому актеры этой школы прибегают к «освежению» роли, прибегают к приемам, позволяющим вызывать в себе органические чувства, к зажигающим их воспоминаниям из жизни, из сценической работы и т. д.

Таковы те основные изменения в творческом сознании актера, которые происходят благодаря наличию при игре сценических чувств. Сценические чувства меняют характер творческих ощущений, они модифицируют самый тип творческого сознания. Но именно благодаря тому, что сценические чувства приобретают такое значение в творческом сознании, они сами получают новые качества и осознаются с новым смыслом и определениями.

Сценические чувства воспринимаются актером не просто как случайное сопутствие сценического образа, не связанное со всем творческим самочувствием актера, но воспринимаются как составной элемент, как ингредиент творческого сознания.

Сценические чувства воспринимаются актером, с одной стороны, как объект творческого акта (на вызывание их в определенных целях направлены усилия актера), с другой стороны, — как носитель творческого акта, как его питающий источник (наличие сценических чувств укрепляет в актере сознание творчества, повышает его творческие ощущения).

Сценические чувства становятся для актера не просто произвольно вызванными фиктивными чувствами (как это бывает при мечтах), но чувствами творческими, связанными с его творческой личностью. Приобретая для актера характер творческих чувств, они воспринимаются им не только как чувства, данные с при-



ятым обертоном, но уже как чувства, проникнутые творческими ощущениями.

Сценические чувства, данные как внеличные, начинают перекрываться для актера сильным личностным тоном. В этом для актера и состоит наслаждение сценическими чувствами — они, будучи внеличными, являются именно его чувствами, возникшими из недр его собственной личности, то есть делаются в некотором смысле уже личностно данными. Но сценические чувства, творчески оформленные, воспринимаются актером не как обыкновенные чувства его житейской личности, а как чувства просветленные и преобразованные творчеством.

«Сценические эмоции гораздо тоньше и дают мне искупление жизненных» (Массалитинова).

Они превращаются для актера в чувства, дорогие для него, в чувства, утверждающие его как творческую личность. Так через целое сценические чувства переозначаются для актера и приобретают новую, уже личную, ценность. Фиктивные чувства, существующие только в обстановке театра, делаются для актера чем-то очень значительным и занимающим глубокое место в его существе. И поэтому, если нельзя говорить о глубине сценических чувств той или другой роли, так как она не оставляет в актере никаких глубоких последствий, то нужно говорить о глубине сценических чувств в целом, как оставляющих в актере большой след.

И сценические чувства, живущие в актере как обособленная структура, уже когда они осознаны актером на всем фоне его сценической работы, приобретают для него жизненный смысл. Так фиктивная действительность сцены связывается с путями актера-личности. И сценические чувства цементируют эту связь.

Мы стремились постичь мир сценических чувств в его многообразии. Но на пути научного изучения мы принуждены были забыть его целостность. Мы рассекли в анализе сценические чувства на отдельные элементы. И что же выявилось? Эти элементы во многом оказались признаками, присущими и другим челове-



ским чувствам. Неповторимый облик сценических чувств, дразня своим своеобразием, ускользал от анализа. Тогда за внешними признаками сценических чувств мы стали искать такие, которые создают их специфические особенности. Смутно чувствуемое богатство предмета направляло наш анализ, но оно с неизбежностью привело нас и к сознанию его несовершенства.

Для постижения явления оказалось недостаточным изучать отдельные признаки, надо было, помимо них, отыскать признаки, характеризующие целое, и стало ясным, что только в целом творческом сознании актера вскрывается роль, место и облик сценических чувств. Анализ диалектически должен был превратиться в синтез, выведение отдельных разорванных линий сменилось зарисовкой контуров единой картины.

ха  
ка  
Хо  
ме

чер  
ком  
ла  
в н  
ино

тер

изу  
рос  
чен  
мет  
ской  
на  
ют  
ины  
с п  
приз  
ный



## ГЛАВА VI

### ПУТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В предыдущих главах перед нами прошел материал, характеризующий проблему сценических чувств. Возникает вопрос: где дальнейшие пути изучения предмета? Хочется видеть перспективы, видеть проблемы, пути и методы изучения.

Наша задача, — дать некоторые, естественно, не исчерпывающие, указания о путях, ведущих к более четкому уяснению вопроса о сценических чувствах, — была бы не выполнена, если бы мы не показали, хоть в намеках, что изменение подхода позволяет увидеть много рода психологические проблемы.

Все, что в нашем исследовании давалось как характеристика сценических чувств, подлежит уточнению.

Прежде всего, следует более детально обратиться к изучению очень важного для актерской практики вопроса о формах связи сценических чувств с сосредоточенностью и с волнением, для того, чтобы оттуда наметить пути к уяснению типов чувств и типов актерской работы. Особенности и приемы сосредоточенности на сценических задачах, типы возбуждения формируют и типы сценических чувств, придают им те или иные характерные признаки. При связи этих вопросов с проблемой актерских темпераментов, различия в признаках чувств — сила, напор, быстрый или медленный подъем, степень увлеченности актера и т. д. — при-



обретут характер типической закономерности, связанной с конституционными особенностями актеров. Кардинальное значение сосредоточенности для сценических чувств лишь подчеркивает значение проблемы сосредоточенности вообще для понимания характера актерского творчества. И, конечно, процесс формирования актерского внимания, формы сосредоточения, характер распределения внимания и колебаний его, состояние актерской моторики в связи с этими моментами — большие проблемы, имеющие не только практически-театральный, но и общепсихологический интерес.

Как мы уже видели, по существу, невозможно с научной обоснованностью изучать сценические чувства актера и их типы, учитывая только связь с сосредоточенностью и разными видами волнения.

Сценические чувства не просто входят как ингредиент в целую психическую систему «искусственного» поведения актера с миром ее переживаний, волевых актов, творческих потенций и приобретают в ней тот или другой удельный вес. Сценические чувства отражают весь актерский опыт, образующийся как результат таких сложных влияний, как социально-общественная идеология, воспринятая актером, как театральная идеология эпохи, выражающаяся в его восприятии задач театра, театрально-бытовая среда, идеология данного конкретного театра, воспринятые технические приемы, ставшие привычкой, методы работы над ролью и т. д.

И все эти моменты накладывают свою печать на характер сценических чувств, преобразуют их, придают им новые свойства и функции. Вместе с тем ясно, что на развитие сценических чувств влияет и возбудимость актера, его увлекаемость, впечатлительность и т. д., и это отражается как на сценическом самочувствии актера, так и на свойствах сценических чувств (их напор, сила, парящий характер, связь с возбуждением и т. д.). Однако самый характер сценических чувств, контуры их облика в основном определяются той системой «искусственного» поведения, — формируемой всем актерским воспитанием, — в которую они входят и на основе которой складывается внутреннее отношение



актера к чувствам. Желает ли актер испытывать чувства или не стремится к ним, стремится ли он к сдержанности в чувствах или нет, обуздывает ли себя при этом, стремится ли к более органическим или более поверхностным чувствам, обрабатывает, проверяет ли он свои чувства, или же он не умеет этого делать,—все эти моменты придают сценическим чувствам тот или другой конкретный облик, в свете которого находят свое место природные конституциональные данные актера.

Указанное обстоятельство позволяет нам обозревать в определенном плане и историю сценического искусства. Так мы сможем наряду с изучением развития сценического искусства в его стилях, манере, приемах также изучать и самые типы сценических чувств.

Изучение типов сценических чувств исторически далеких эпох представляет собой увлекательную задачу для исторической психологии, особенно при трудностях, которые стоят на пути (нелегко восстановить характерные особенности той или другой сценической школы, реконструировать актерскую игру и т. д.).

Поскольку различие и характер чувств проистекают не только от воспринятых приемов игры, от отношения актера к чувствам, но и от его отношения к искусству в целом, то проблема чувств превращается в проблему различного отношения актера к театру.

Вопрос о творческом сознании актера поставлен довольно давно, правда, не в психологическом, а в историко-философском идеалистическом плане. Мы имеем в литературе попытку показать, что история театра в ее истоках шла по двум путям: с одной стороны, античная комедия и средневековый фарс, с другой — трагедия и средневековая мистерия<sup>1</sup>. Оба типа театра, по мнению Флеминга, отличались не только манерой представления, но и внутренним отношением актера к смыслу действия. Эти этюды по типологии актерского сознания являются, конечно, спорными и неубедительными, поскольку они даны как известные конструкции на идеалистической основе. Задача в том, чтобы вопросы эти из плана культурно-исторической

<sup>1</sup> Fleming, «Das Wesen der Schauspielkunst», 1927.



конструкции перевести в план исторической конкретной психологии и типологии, где мы встретимся с многими, а не только двумя формами. Анализ здесь уже должен будет идти по трудному пути интерпретации всех памятников эпохи, имеющих отношение к театру, для вскрытия своего психологического предмета. Методологически это уже путь этнической психологии.

Однако отношение актера к чувствам, как и тип актерского сознания сами являются лишь частным выражением некой более полной цельности, — они являются проявлением типа актерской личности. Тип актерской личности проявляется не только в особенностях чувств, но и в характере и манере игры, и не только в манере игры, но и в выборе ролей, он проявляется не только в отношении к театральному искусству, но и в своеобразии поведения в жизни. Мы подходим к актерской личности как цельности поведения актера и на подмостках и в будничной реальности. Но эта цельность поведения понимается нами не только как биографическая связь его жизни, — она приобретает некоторый новый характерологический смысл. Тут теоретический анализ пересекается с историческим. История театра дает нам широкий простор для типологических обобщений, но она увеличивает трудности исследования. Актерские типы варьируются от эпохи к эпохе. На особенностях поведения актера в его типических разновидностях сказывается обстановка, его породившая (театральный и общекультурный быт, классовое, правовое, бытовое положение актера, характер и уровень театрального искусства, театральная идеология, актерские традиции, школы игры, место и социальное назначение театра для данного класса, в данную эпоху и т. д.).

От проблемы изучения типов актерских индивидуальностей путь, естественно, ведет к вопросу об изучении того, что создало ту или другую актерскую индивидуальность в своеобразии ее психологии, как тип, характерный для эпохи, как выразителя идеологии определенного класса. Здесь уже пути конкретно-психологического анализа вливаются в русло исторического и социологического театроведения.



Но все эти широкие проблемы не должны от нас все-таки закрывать и более близких задач и целей. Пока что необходимо искать путей для научно-практического решения более простых проблем. Должна быть обеспечена, применительно к отдельным сторонам психологии актера, возможность расчлененного и систематического изучения. А это ставит в порядок дня вопрос о методах подхода к предмету и, в первую очередь, вопрос о психологическом эксперименте в театре. Когда речь заходит об эксперименте, то подразумевается, конечно, эксперимент, вскрывающий самый процесс работы актера в его своеобразии. Эксперименты, освещающие то, что можно обще назвать «психологическим профилем» актера<sup>1</sup>, нужны, но все-таки они являются только подсобными и предполагают применение к актерам в обычной лабораторной обстановке той общепсихологической методики изучения человека, которая используется для людей самых разнообразных профессий.

Эксперимент, который нужен для выяснения процесса работы актера и, в частности, проблемы о сценических чувствах актера, должен носить своеобразный характер, так как речь идет об изучении динамических процессов, связанных с определенной обстановкой и особым смыслом задач, стоящих перед актером.

Можно было бы сказать, что для психологии и критики каждый спектакль есть своего рода эксперимент над актером, который и дает при соответствующем наблюдении ряд материалов для суждения о том, например, есть ли известная закономерность в последовательности случаев более удачной и менее удачной игры и т. д. Живой спектакль выявляет, как реагирует актер при известных случайностях спектакля, как он реагирует на нового партнера, как влияет на него реакция публики, когда он кажется наполненным переживанием и когда кажется холодным, с чем это связывается и т. д. Но наблюдение на спектакле имеет ряд существенных недостатков, присущих наблюдению, как

<sup>1</sup> См. Россолимо, «Экспериментальное исследование психомеханики», 1928 год.



таковому, и вдобавок определяемых характером работы актера: это есть наблюдение лишь исполнения такой-то роли, а не психологических состояний актера. Устанавливать же прямолинейное соответствие между психологическими состояниями и характером исполнения роли у нас нет оснований.

Принцип систематического наблюдения без сочетания с другими моментами следует отвергнуть, если только он не преследует целей биографических<sup>1</sup>.

Тем не менее, положение, что спектакль на глаз психолога есть в каком-то смысле эксперимент над актером, остается правильным, потому что действительно актер реагирует соответствующим образом при игре на изменившиеся условия работы, как-то: перемена помещения (игра в другом здании), замена партнера другим актером, слабая наполненность зрительного зала, игра на сцене при физическом недомогании, те или иные случайности с бутафорией, с забыванием текста и т. д. Все это действует на актера, влияет на его самочувствие и игру в большей или меньшей степени. Актер учитывает подобные моменты и при опросе или заполнении анкеты сообщает о своей реакции на них. Актер при соответственно составленной анкете сообщает не только о своих состояниях и действиях, но дает такие сведения, которые могут быть проверены им у товарищей, а иногда и у зрителей. Метод опроса при достаточном знакомстве с театром дает материал, выявляющий как раз то экспериментирование над актером, которое происходит в живом спектакле.

При этом принцип целевого анкетного обследования должен быть не только использован в отношении лишь самого изучаемого актера, но следует фиксировать поведение актера также и с точки зрения восприятия окружающих. Если анкета дает незаменимый материал благодаря тому, что она может брать явление

<sup>1</sup> Объективное наблюдение при помощи приборов, вернее, фиксация поведения актера путем кино и фонографа, по самому характеру техники кино пока далеко не так объективно, да и, кроме того, интерпретация полученного материала представляется методически чрезвычайно сложной, даже оставляя в стороне теперь преодоленные технические препятствия.



в конкретности, то все же ряд вопросов, требующих расчлененности и точной фиксации, не может быть ею в достаточной мере разрешен. И здесь должен заявить свои права эксперимент. Представляется, что нужно случайный эксперимент, который благодаря тем или другим случайным обстоятельствам создается в театре, превратить в систематически организованный эксперимент. Предполагаемый нами эксперимент должен быть близок к «естественному эксперименту», применяемому в педагогике<sup>1</sup>.

Организовать такой эксперимент, притом еще с сознательным изменением условий работы на спектакле, конечно, невозможно. Эксперимент может быть организован только в условиях репетиционной работы или при актерских упражнениях.

Разнообразные актерские упражнения на внимание, воображение, импровизацию и т. д. должны быть превращены при соответствующей их обработке в экспериментальный материал, используемый для ряда задач; эти задачи для близости к естественной обстановке могут предлагаться актерам в присутствии каких-то зрителей. У актеров при этом будут налицо известные предпосылки для волнения, им будет ясна серьезность задач.

Конечно, проблема методической организации таких экспериментов очень сложна, так как повторность их приведет к упражнению, а возможно, и к приспособлению к вводимым побочным задачам. Так же трудна и форма организации опроса. И все же трудности преодолимы. Все возможные приспособления актера к подобному сценическому эксперименту следует рассматривать с точки зрения целостного процесса, как освещение стадий некоторой, очень сложной, работы, и это тоже даст многое.

Возможные пути движения научной мысли, отталкивающейся от проблемы сценических чувств, этим еще не исчерпаны. К сценическим чувствам можно подойти еще иначе. На них можно взглянуть, как на

---

<sup>1</sup> См. Лазурский, «Естественный эксперимент и его применение».



проблему о путях и формах воспитания актера. Ведь именно это значение сценических чувств придает вопросу актуальный смысл в театральных кругах. Мы не можем в психологической работе решать, каковы должны быть вообще пути воспитания актера. Они определяются путями и целями театральной педагогики. Театральная же педагогика, независимо от того, имеет ли она или не имеет отчетливый характер педагогической системы, неосознанно вкладывает в свои методы воспитания определенный идеал актера. В этом же она базируется на вкусах, воззрениях и требованиях эпохи, ее доминирующих социальных прослоек.

Наши соображения нисколько, однако, не лишают нас права психологически подойти к той или другой системе воспитания актера, изучать ее как психологическую проблему.

Сценические чувства — не только сопутствующий побочный элемент при сценической работе актера, но для актера определенной школы — цель и задача. Поэтому сценические чувства, возникающие у актеров, мы можем рассматривать как очень сложную операцию, производимую актером для отыскания соответствующего сценического выражения (вызывание чувства, вхождение в него и т. д.). Наряду с такого рода операциями, характерными для актеров определенной школы, актеры иных школ имеют свои особые пути в процессе отыскания средств выражения. Актерами вырабатываются соответствующие приемы и методы, облегчающие отыскание соответствующего выражения. Эти приемы становятся уже типическими приемами определенной школы. И приемы работы японского актера и актера школы Станиславского различны с точки зрения путей движения к сценическому выражению. В каждой системе<sup>1</sup> такого воспитания имеются свои приемы работы над ролью. Так, школа, культивирующая сценические чувства, имеет свои методы работы над ролью, методы чтения текста, закрепления его в

<sup>1</sup> Система воспитания актера понимается нами в широком смысле этого слова, потому что на самом деле в отчетливо продуманном виде существует только система Станиславского, хотя и она не известна полностью.



памяти, приемы рождения жестов, отыскания мизансцены и т. д. В процессе творческой работы вырабатывается своя особая мнемотехника на слова, положения и состояния, приобретаются свои автоматизмы. Образование этих приемов, их генезис, способы преобразования, превращения в известного рода навыки, связь с другими видами деятельности актера-человека — все это психологические проблемы огромной сложности. Проблема сценических чувств здесь может быть изучена в плане того, как создается этот чрезвычайно сложный механизм (его рождение и развитие в целом).

Собственно говоря, в психологическом плане мы можем изучать все способы подведения актером самого себя к выражению. И все системы воспитания актера могут быть разобраны с этой точки зрения. Системы воспитания актера могут быть также разобраны и с точки зрения того, соответствуют ли провозглашаемым принципам и идеалам актера рекомендованные приемы и методы воспитания. И заранее можно сказать, что многие доморощенные школы воспитания актера придется сдать в архив, потому что актеры или фактически не занимаются по рекомендуемым приемам, или же, занимаясь, достигают противоположных результатов в смысле намеченных целей и идеалов. Это происходит от того, что соответствующего характера выражение требует психологически своих приемов и путей приведения к нему, а они не учтены. Нельзя, например, требовать от актера большой эмоциональности, искренности и индивидуальности выражения и учить его при этом, пользуясь приемами подражания типическим мимическим выражениям<sup>1</sup>, или поучать его абстрактным положениям рефлексологии, как делают это некоторые малограмотные режиссеры.

Каждая система воспитания актера может быть

---

<sup>1</sup> О таком бесплодном методе обучения свидетельствует раздраженная критика Ю. Баба в его статье «*Erziehung zur Schauspielkunst*» («*Die Neue Kritik der Bühne*», 1920.) о книге одного из таких «благодетелей театра». И с этой точки зрения уясняется большая ценность системы К. С. Станиславского в том смысле, что поставленным задачам соответствуют кон-



изучена экспериментально с точки зрения того, к ка-кого рода выражению она приводит актера, и с точки зрения диапазона возможных выражений и характера их.

Но, в конце концов, проблема сценических чувств, как операция по подведению себя к соответствующему выражению, наряду с вопросом о ее механизмах, представляет собой только частный случай гораздо более значительной проблемы — проблемы всего сценического поведения актера. Вскрыть механизм его деятельности, уяснить генезис системы «искусственного» поведения представляется задачей большой теоретической значимости. Это будет уже не рассмотрение вопросов в плане фиксации стадии творческого процесса. Необходимо изучить, каковы те сложные психические преобразования и трансформации, каковы те наложения операций, посредством которых человек вводит себя в систему искусственного поведения. В таких неясных, вследствие их целостности и сложности, явлениях, как «вживание в роль», «самочувствие роли», «овладение образом», надо найти те механизмы, найти ту систему опосредствованных актов и операций, которые их строят.

Нет сомнения, что подобная задача — уяснения сложнейших форм человеческого поведения — необычайно трудна. Недаром терпели неудачу все психологи при изучении такого родственного явления, как «вчувствование», но все-таки надо думать, что изучение патологических случаев, с выпадающими элементами системы искусственного поведения, эксперименты позволят осветить и эти трудные проблемы творчества актера.

Только на этом пути найдет себе должное и обоснованное объяснение психология актерского творчества. Так проблема сценических чувств входит в контекст более значительных и сложных проблем психологии творчества актера.

---

кретные приемы воспитания. Система К. С. Станиславского может рассматриваться как замечательный с точки зрения психологии пример необычайно сложной психологической операции.



## ПРИЛОЖЕНИЕ



К ВО

Во

стве

рым

С

сколь

да тв

крити

так и

в сво

своем

из тог

гие и

сложн

свое к

венные

стиля,

ского

ма Ста

ния ко

имеем.

Есл

ной по

увидим

мы это



Л. С. ВЫГОТСКИЙ

## К ВОПРОСУ О ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА АКТЕРА

Вопрос о психологии актера и театральном творчестве является в одно и то же время чрезвычайно старым и совершенно новым вопросом.

С одной стороны, не было, кажется, ни одного сколько-нибудь значительного представителя этого вида творчества, ни одного театрального педагога или критика, ни одного вообще человека театра, который так или иначе не ставил бы этого вопроса и который в своей практической деятельности, в своей игре, в своем преподавании, в своих оценках не исходил бы из того или иного понимания психологии актера. Многие из театральных деятелей создали чрезвычайно сложные системы актерской игры, в которых нашли свое конкретное выражение не только чисто художественные устремления их авторов, не только каноны стиля, но и системы практической психологии актерского творчества. Такова, например, известная система Станиславского, полного теоретического оформления которой мы, к сожалению, до сих пор еще не имеем.

Если попытаться проследить истоки этой театральной психологии, они уведут нас далеко назад, и мы увидим, какие большие и трудно разрешимые проблемы этой области в течение столетий в различных фор-



мах волновали умы лучших представителей театра. В конце концов, тот вопрос, который ставит Дидро в своем знаменитом «Парадоксе об актере», уже предвосхищает, в основном, самые острые споры между различными современными театральными системами, а он, в свою очередь, был предвосхищен рядом театральных мыслителей, которые задолго до Дидро ставили его в несколько иной форме, но, в основном, в той же плоскости и так же, как его ставит Дидро.

Есть что-то основное в этой постановке вопроса, и когда внимательно начинаешь изучать ее историческое развитие, неизбежно приходишь к убеждению, что, очевидно, она коренится в самой сущности актерского творчества, как оно раскрывается первому непосредственному пониманию, которое еще всецело руководится наивным изумлением перед новым психологическим феноменом.

Если, таким образом, в театральных системах проблема психологии актера при всех изменениях сохранила, в основном, в качестве центра всей проблемы парадокс об актерской эмоции, то, с другой стороны, уже в новое время к той же самой проблеме были предложены пути от исследований другого рода. Эти новые исследования начинают вовлекать актерскую профессию в общий круг исследований по психологии профессий, выдвигая на первый план психотехнический подход к актерскому ремеслу.

В центре их внимания обычно вопрос о том, как должны быть развиты некоторые общие качества и черты человеческой одаренности, чтобы обеспечить их носителю успех в области театрального творчества. Создаются тесты, с помощью которых исследуется фантазия, моторика, словесная память, возбудимость актеров, составляется на этом основании профессиограмма актерского труда совершенно по тому же принципу, по какому составляются аналогичные психogramмы всякой другой профессии, и затем по реестру установленных качеств подбираются к данной профессии те люди, которые наиболее соответствуют этому списку.

Только в самое последнее время мы замечаем по-



пытку преодолеть недостатки того и другого подхода к интересующей нас проблеме и поставить ее по-новому. В этом смысле и имеются в виду работы этого нового типа, в этом смысле мы и назвали проблему психологии актера вопросом совершенно новым и почти неисследованным.

Легче всего определить новый подход к старой проблеме путем противопоставления его двум прежним направлениям в разработке этого вопроса. Оба прежние направления имеют один общий недостаток сверх того своеобразного коренного методологического порока, который характеризует каждое из них в отдельности и который, до известной степени, является противоположным в одной и другой системе исследования.

Общий недостаток их — это полный эмпиризм, попытка исходить из того, что есть на поверхности, констатировать факты, непосредственно схваченные, возвести их в ранг научно вскрытой закономерности. И хотя эмпирика, с которой имеют дело люди театра, является часто областью явлений, глубоко своеобразных и чрезвычайно высоко значительных в общей сфере культурной жизни, хотя они оперируют такими фактами, как великие сценические создания великих мастеров, научное значение всех этих материалов не выходит за пределы собирания фактических данных и общих размышлений к постановке проблемы. Таким же радикальным эмпиризмом отличаются и психотехнические исследования актерского труда, которые в одинаковой мере не умеют подняться над непосредственно фактическими данными и охватить их общим, наперед заданным методологическим и теоретическим пониманием предмета.

Но, кроме того, как уже сказано, у каждого из этих направлений есть свой особый недостаток.

Сценические системы, идущие от актера, от театральной педагогики, от наблюдений, полученных на репетициях и во время спектакля, и являющиеся в своей большей части огромными обобщениями режиссерского или актерского опыта, ставят во главу угла всего вопроса специфические, своеобразные, прису-



щие только актеру особенности его переживания, забывая о том, что все эти особенности должны быть поняты на фоне общих психологических закономерностей, что актерская психология составляет только часть общей психологии и в абстрактно-научном, и в конкретно-жизненном значении этого слова. Когда же эти системы пытаются опереться на общую психологию, попытка оказывается более или менее случайной связью на манер той, которая существует между системой Станиславского и психологической системой Рибо.

Психотехнические исследования, напротив, упускают из виду всю специфичность, все своеобразие актерской психологии, видя в творчестве актера лишь особое сочетание тех самых психологических качеств, которые в другом сочетании встречаются в любой профессии. Забывая, что деятельность актера сама является своеобразным творчеством психофизиологических состояний, и не анализируя эти сценические состояния во всем многообразии их психологической природы, исследователи психотехники растворяют проблему актерского творчества в общей, и притом банальной, тестовой психологии, забывая актера и все своеобразие его психологии.

Новый подход к этому вопросу характеризуется, прежде всего, попыткой преодолеть радикальный эмпиризм одной и другой теории и постигнуть психологию актера во всем качественном своеобразии ее природы, но в свете более общих и охватывающих психологических закономерностей. Вместе с этим, вся фактическая сторона вопроса приобретает совершенно иной характер — из абстрактной она становится конкретной.

Если прежде свидетельство того или иного актера, той или иной эпохи всегда рассматривалось с точки зрения вечной и неизменной природы театра, то сейчас исследователи подходят к данному факту, прежде всего, как к историческому факту, который совершается и который должен быть понят раньше всего во всей сложности его исторической обусловленности.

Психология актера ставится как проблема конкрет-



ной психологии, и многие непримиримые точки зрения формальной логики, абстрактные противоречия различных систем, одинаково подкрепленных фактически-ми данными, получают свое объяснение как живое и конкретное историческое противоречие различных форм актерского творчества, менявшихся от эпохи к эпохе и от театра к театру.

Так например, парадокс об актере Дидро заключается в том, что актер, изображающий сильные душевные страсти и волнения на сцене и доводящий зрительный зал до высшего эмоционального потрясения, сам остается в это время чуждым и тени той страсти, которую он изображает и которой потрясает зрителя.

Абсолютная постановка вопроса, которую придавал ему Дидро, звучит так: должен ли актер переживать то, что он изображает, или его игра является высшим «обезьянством», подражанием идеальному образцу? Вопрос о внутреннем состоянии актера во время сценической игры является, таким образом, центральным узлом всей проблемы. Должен или не должен актер переживать роли? Этот вопрос подвергался серьезным обсуждениям, причем в самой постановке вопроса предполагалось, что он допускает единное решение; между тем, уже Дидро знал, противопоставляя игру двух актрис — Клерон и Дюмениль, — что на деле они являются представительницами двух различных и одинаково возможных, хотя и противоположных, в известном смысле, систем актерской игры.

В той новой постановке вопроса, о которой мы говорим, парадокс и заключенное в нем противоречие находят свое разрешение в историческом подходе к психологии актера.

По прекрасному выражению Дидро, «прежде чем произнести: «Вы плачете, Заира», или «Вы останетесь там, дочь моя», — актер долго прислушивается к себе, прислушивается и в тот момент, когда потрясает вас, и весь его талант не в том, чтоб чувствовать, как вы думаете, но в том, чтобы точнейшим образом передать внешние знаки чувства и тем обмануть вас. Крики его скорби отчетливо обозначены в его слухе, жесты его



отчаянья запечатлены в его памяти и были предварительно выучены перед зеркалом. Он знает с совершенной точностью, в какой момент вынуть платок и когда у него потекут слезы. Ждите их при определенном слове, на определенном слоге, не раньше и не позднее. Этот дрожащий голос, эти обрывающиеся слова, эти придушенные или протяжные звуки, содрогающие тело, подкосившиеся колени, обмороки, бурные вспышки,— все это чистейшее подражание, заранее вытверженный урок, патетическая гримаса, великолепное «обезьянство».

Все эти страсти актера и их выражение, как говорит Дидро, входят составной частью в систему декламации, они подчинены некоему закону единства, они определенным образом подобраны и гармонически размещены.

В сущности, в его парадоксе смешаны две очень близко стоящие друг к другу и все же вполне не сливающиеся вещи. Во-первых, Дидро имеет в виду сверхличный, идеальный характер тех страстей, которые передает со сцены актер. Это — идеализированные страсти и движения души, они не натуральные, жизненные чувствования того или иного актера, они искусственны, они созданы творческой силой человека и в такой же мере должны рассматриваться в качестве искусственных созданий, как роман, соната или статуя.

Благодаря этому они по содержанию отличаются от соответствующих чувствований самого актера. «Гладиатор древности,— говорит Дидро,— подобно великому актеру, и великий актер, подобно античному гладиатору, умирают не так, как умирают в постели. Они должны изобразить перед нами иную смерть, чтоб нам понравиться, и зритель чувствует, что голая правда движения, не приукрашенная, была бы мелкой, противоречила бы поэзии целого».

С другой стороны, не только с точки зрения содержания, но и со стороны формальных связей и сцеплений, определяющих их протекание, чувства актера отличаются от реальных жизненных чувств. «Но очень



хочется рассказать вам,— говорит Дидро,— в качестве примера, как актер и его жена, ненавидевшие друг друга, вели в театре сцену нежных и страстных любовников. Никогда еще оба актера не казались такими сильными в своих ролях, не вызывали сцены такого долгого рукоплескания партера и лож. Десятки раз прерывали мы эту сцену аплодисментами и криками восхищения. Это в третьем явлении четвертого акта мольеровской «Любовной досады».

И дальше Дидро приводит диалог актера и актрисы, который он называет двойной сценой,— сценой любовников и сценой супругов. Сцена любовного объяснения сплетается здесь со сценой семейной ссоры, и в этом сплетении Дидро видит лучшее доказательство своей правоты.

Как уже сказано, воззрение Дидро опирается на факты, и в этом — его сила, его непреходящее значение для будущей научной теории актерского творчества. Но существуют и факты обратного характера, которые, впрочем, ни в малой степени не опровергают Дидро. Эти факты заключаются в том, что реально существует и другая система игры и другая природа художественных переживаний актера на сцене. И доказательством является, если взять пример наиболее близкий, вся сценическая практика школы Станиславского.

Это противоречие, неразрешимое для абстрактной психологии при метафизической постановке вопроса, получает возможность своего разрешения в плане исследования, если подойти к нему с диалектической точки зрения.

Мы уже говорили, что новое течение в этом вопросе ставит проблему актерской психологии как проблеме конкретной психологии. Не вечные и неизменные законы природы актерских переживаний на сцене, но исторические законы различных форм и систем театральной игры становятся в данном случае руководящим указанием для исследователя. Поэтому в опровержении парадокса Дидро, которое мы находим у многих психологов, все еще сказывается попытка решить вопрос в абсолютной плоскости, безотносительно к исто-



рической конкретной форме того театра, психологию которого мы рассматриваем.

Между тем, основной предпосылкой всякого исторически направленного исследования в этой области является идея, что психология актера выражает общественную идеологию его эпохи и что она так же менялась в процессе исторического развития человека, как менялись внешние формы театра, его стиль и содержание. Психология актера театра Станиславского в гораздо большей степени отличается от психологии актера эпохи Софокла, чем современное здание отличается от античного амфитеатра.

Психология актера есть историческая и классовая, а не биологическая категория. В этом одном положении выражается центральная для всех новых исследований мысль, определяющая новый подход к конкретной психологии актера. Следовательно, не биологические закономерности определяют, в первую очередь, характер сценических переживаний актера. Эти переживания составляют часть сложной деятельности художественного творчества, имеющей свою определенную общественную, классовую функцию, исторически обусловленную всем состоянием духовного развития эпохи и класса, и, следовательно, законы сцепления страстей, законы преломления и сплетения чувств роли с чувствами актера должны быть разрешены раньше всего в плане исторической, а не натуралистической (биологической) психологии. Только после этого разрешения может стать вопрос о том, как с точки зрения биологических закономерностей психики становится возможной та или иная историческая форма актерской игры.

Таким образом, не природа человеческих страстей определяет непосредственно переживания актера на сцене, она лишь содержит в себе возможности возникновения многих, самых разнообразных и изменчивых форм сценического воплощения художественных образов.

Вместе с признанием этой исторической природы интересующей нас проблемы мы приходим к выводу, что перед нами проблема, в двойном отношении



опирающаяся на социологические предпосылки в изучении театра.

Во-первых, как всякое конкретное психологическое явление, игра актера представляет собой часть социально-психологической действительности, которая раньше всего должна быть изучена и определена в составе того целого, к которому она принадлежит. Нужно определить функцию сценической игры в данную эпоху для данного класса, основные тенденции, определявшие воздействие актера на зрителя, и, следовательно, определить социальную природу той театральной формы, в составе которой данные сценические переживания получают свое конкретное объяснение.

Во-вторых, признавая исторический характер этой проблемы, мы, вместе с тем, касаясь переживаний актера, начинаем говорить не столько об индивидуально-психологическом, сколько о социально-психологическом контексте, в который они включены. Переживания актера, по счастливому немецкому выражению, это не столько чувство «я», сколько чувство «мы». Актер создает на сцене безличные чувствования, чувства или эмоции, становящиеся эмоциями всего театрального зала. До того, как они стали предметом актерского воплощения, они получили свое литературное оформление, они носились в воздухе, в общественном сознании.

Тоска чеховских «Трех сестер», воссоздаваемая на сцене артистами Художественного театра, становится эмоцией всего зала, потому что она в широкой степени была кристаллизированным оформлением настроений больших общественных кругов, для которых ее сценическое выражение являлось как бы средством осознания и художественного преломления самих себя.

В свете этих положений становится ясно значение актерских признаний о своей игре.

Первое, к чему мы приходим, это установление ограниченного значения этого материала. Признание актера в своих чувствованиях, данные его актерского самонаблюдения и самочувствия не теряют, с этой точки зрения, своего огромного значения в деле изучения психологии актера, но они перестают быть един-



ственным и универсальным источником суждения о ее природе.

Они показывают, как актер осознает свои собственные эмоции, в каком отношении к строю его личности они стоят, но они не раскрывают нам природы этих эмоций во всей ее действительной полноте. Перед нами только частичный фактический материал, освещающий проблему в одном только ее разрезе—в разрезе самосознания актера. Для того, чтоб извлечь из него все его научное значение, мы должны понять представленную в нем часть в системе целого. Мы должны понять психологию данного актера во всей его конкретной исторической и социальной обусловленности, тогда нам станет ясной и понятной закономерная связь между данной формой сценического переживания и тем социальным содержанием, которое через это актерское переживание передается в зрительный зал.

Нельзя забывать того простого факта, что эмоции актера, поскольку они являются фактом искусства, выходят за пределы его личности, они составляют часть эмоционального диалога между актером и публикой. Они испытывают то, что Полан обозначил счастливым словом «социальная трансформация чувств». Они становятся понятными, лишь будучи включены в более широкую социально-психологическую систему, частью которой они составляют. В этом смысле нельзя отрывать характер сценического переживания актера, взятый с его формальной стороны, от того конкретного содержания, которое составляет из содержания сценического образа, отношения, интереса к этому образу, из социально-психологического значения, из той функции, которую выполняет в данном случае актерское переживание; скажем, переживание актера, стремящегося осмеять известный строй психологических и бытовых образов, и актера, стремящегося дать апологию тех же самых образов, естественно, будут различны.

Здесь мы подходим вплотную к одному чрезвычайно важному психологическому моменту, невыясненность которого давала, по нашему мнению, повод к це-



лому ряду недоразумений в интересующей нас проблеме. Например, большинство писавших о системе Станиславского отождествляли эту систему в ее психологической части с теми стилистическими задачами, которые она первоначально обслуживала, — иначе говоря, отождествляли систему Станиславского с его театральной практикой. Правда, всякая театральная практика является конкретным выражением данной системы, но она не исчерпывает всего содержания системы, которая может иметь еще много других конкретных выражений; она не передает системы во всей ее широте. Шаг к отделению системы от ее конкретного выражения был сделан Вахтанговым, стилистические устремления которого так резко отличны от первоначального натурализма Художественного театра и который, тем не менее, осознавал свою собственную систему как применение к новым стилистическим задачам основных идей Станиславского.

Это можно показать на примере работы Вахтангова над постановкой «Принцессы Турандот». Желая передать со сцены не просто содержание этой сказки, но свое современное отношение к этой сказке, иронию свою, улыбку свою «по адресу трагического содержания сказки», Вахтангов, таким образом, создает новое содержание этой пьесы.

Замечательный случай рассказывает Захава из истории постановки этой пьесы.

«На первых репетициях Вахтангов пользовался следующим приемом. Он предложил исполнителям играть не роли, указанные текстом пьесы, а итальянских актеров, играющих эти роли. Он предлагает, например, актрисе, исполняющей роль Адельмы, играть не Адельму, а итальянскую актрису, играющую Адельму. Он фантазирует на тему будто бы она жена директора труппы и любовница премьера, что на ней рваные туфли, что они ей велики и при ходьбе отстают от пяток, шлепают по полу и т. д. Другая актриса, играющая Зелиму, оказывается лентяйкой, которой не хочется играть, чего она совсем не скрывает от публики (спать хочется), и т. д.»

Мы видим, таким образом, что Вахтангов изменяет



непосредственно данное ему содержание пьесы, но в форме ее выявления он опирается на тот же самый фундамент, который заложен в системе Станиславского: Станиславский учил находить на сцене правду чувств, внутреннее оправдание всякой сценической формы поведения.

«Внутреннее оправдание, — говорит Захава, — основное требование Станиславского, остается попрежнему одним из основных требований Вахтангова, но только самое содержание этих чувств у Вахтангова совершенно иное, чем у Станиславского. Пусть самые чувства стали теперь иными, пусть они требуют иных театральных выразительных средств, но правда этих чувств как была, так и будет всегда неизменно основной той почвой, на которой только и могут произрастать цветы настоящего большого искусства».

Мы видим, как внутренняя техника Станиславского, его душевный натурализм становятся на службу совершенно иных стилистических задач, в известном смысле противоположных тем, которые они обслуживали в самом начале своего развития. Мы видим, как определенное содержание диктует новую театральную форму, как система оказывается гораздо более широкой, чем данное ее конкретное применение.

Поэтому признания актеров о своей игре, особенно суммарные признания, составленные из обобщений собственного, и притом очень разнообразного, опыта, не учитывающие всего того содержания, формой воплощения которого является актерская эмоция, неспособны сами по себе объяснить свой характер и свою природу. Надо выйти за пределы непосредственного актерского переживания, для того чтобы его объяснить. Этот подлинный и замечательный парадокс всей психологии до сих пор еще, к сожалению, недостаточно усвоен целым рядом направлений. Для того чтобы объяснить и понять переживание, надо выйти за его пределы, надо на минуту забыть о нем, отвлечься от него.

То же самое верно и в отношении психологии актера. Если бы переживание актера было замкнутым целым, самим в себе существующим миром, тогда



естественно было бы искать законы, управляющие им, исключительно в его сфере, в анализе его состава, тщательном описании его рельефа. Но если это переживание тем и отличается от каждодневного житейского переживания, что оно составляет часть совсем иной системы, то его объяснение надо искать в законах построения этой системы.

Мы хотели бы в заключение наметить в коротких словах то превращение, которое испытывает в новой психологии старый парадокс об актере. Мы еще далеки, при современном состоянии нашей науки, от решения этого парадокса, но мы уже близки к его правильной постановке в качестве подлинно научной проблемы.

Как мы видели, сущность вопроса, который казался парадоксальным всем писавшим о нем, заключается в отношении искусственно созданной эмоции роли к реальной, жизненной, естественной эмоции актера, играющего роль. Нам думается, что разрешение этого вопроса возможно, если учесть два момента, одинаково важных для его правильного истолкования.

Первый заключается в том, что Станиславский выражает в известном положении, гласящем о произвольности чувства. «Чувству нельзя приказывать,—говорит Станиславский,—у нас нет непосредственной власти над чувством такого характера, как над движением или над ассоциативным процессом. Но если чувство нельзя вызвать произвольно и непосредственно, то его можно выманить, обратившись к тому, что более подвластно нашей воле, к представлениям». И действительно, все современные психофизиологические исследования эмоций показывают, что путь к овладению эмоциями и, следовательно, путь произвольного вызова и искусственного создания новых эмоций не основывается на непосредственном вмешательстве нашей воли в сферу чувствований, как это имеет место в области мышления и движения.

Этот путь гораздо более извилистый и, как правильно говорит Станиславский, более похожий на выманивание, чем на прямое вызывание нужного нам чувства. Только косвенно, создавая сложную систему пред-



ставлений, понятий и образов, в состав которых входит и известная эмоция, мы можем вызвать и нужные чувства, и, тем самым, придать своеобразный психологический колорит всей данной системе в целом и ее внешнему выражению. «Эти чувства,— говорит Станиславский,— не совсем те, которые переживаются актером в жизни. Это, скорее, чувства и понятия, которые очищены от всего лишнего, обобщенные, лишенные своего беспредметного характера».

По правильному выражению Л. Я. Гуревич, если они прошли через процесс художественного оформления, они по целому ряду признаков отличаются от соответственных жизненных эмоций. В этом смысле мы согласны с тем положением Л. Гуревич, что «разрешение вопроса, как это обычно бывает в очень упорных и длительных спорах, лежит не посередине между двумя крайностями, а в другой плоскости, позволяющей видеть предмет с новой точки зрения. К этой новой точке зрения обязывают нас как накопившиеся документы по вопросу о сценическом творчестве, свидетельства самих творцов-актеров, так и исследования, произведенные за последнее десятилетие научной психологией».

Но это только одна сторона вопроса. Другая заключается в том, что парадокс об актере, как уже сказано, как только он переносится на почву конкретной психологии, снимает целый ряд неразрешимых проблем, которые составляли его содержание прежде, и на их место выдвигает целый ряд новых, но уже плодотворных, разрешаемых и толкающих исследователя на новые пути. С этой точки зрения не биолого-эстетическому и раз навсегда данному, но конкретно-психологическому и исторически изменчивому объяснению подлежит каждая данная система актерской игры, и вместо раз навсегда данного парадокса об актере всех времен и народов перед нами выдвигается ряд исторических парадоксов об актерах данной среды и данной эпохи в историческом аспекте.

Парадокс об актере превращается в исследование исторического развития человеческой эмоции и ее

конкретной  
Психологической  
представления  
проявления  
гипотезы  
той системы  
биологический  
шестидесяти  
ются  
ношение  
никакой  
ких  
внутренней  
ности  
движения  
И  
ставления  
эмоции  
объяснение  
человеческой  
об актере  
Э  
приведение  
фундаментальной  
ра. И  
как функция  
ление  
значения  
гии к



конкретного выражения на различных стадиях общественной жизни.

Психология учит нас признанию того, что эмоции не представляют собой исключения из всех остальных проявлений нашей душевной жизни. Как и все другие психологические функции, эмоции не остаются в той связи, в которой они даны первоначально, в силу биологической организации психики. В процессе общественной жизни чувства развиваются, и распадаются эти прежние связи; эмоции вступают в новые отношения с другими элементами душевной жизни, возникают новые системы, новые сплавы психологических функций, возникают единства высшего порядка, внутри которых господствуют свои особые закономерности, взаимозависимости, свои особые формы связи и движения.

Изучить этот порядок и связь аффектов — и составляет главную задачу научной психологии, ибо не в эмоциях, взятых в изолированном виде, но в связях, объединяющих эмоции с более сложными психологическими системами, заключается разгадка парадокса об актере.

Эта разгадка, как можно предвидеть уже сейчас, приведет исследователей к положению, имеющему фундаментальное значение для всей психологии актера. Переживания актера, его эмоции выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явление, имеющее объективный общественный смысл и значение, служащее переходной ступенью от психологии к идеологии.



## КРАТКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ ПО ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА АКТЕРА

### Работы искусствоведческие и театроведческие

1. Д. Дидро, «Парадокс об актере», Гиз, 1922 год.
2. Lessing, «Hamburgische Dramaturgie». Lessings Werke, B. V., Leipzig, Verlag Reclam. (Есть русский перевод.)
3. F. Talma, «Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art dramatique». Предисловие к «Mémoires de Lekain», Paris, 1825, приведено в книге Дейча «Тальма».
4. М. Щепкин, «Записки и письма», изд. 1914 года. Есть более поздние издания.
5. Т. Сальвини, «Несколько мыслей о сценическом искусстве». Журнал «Артист», № 14, 1891 год.
6. Ирвинг, «Актер Ирвинг о драматическом искусстве», изд. Макаровой, Москва, 1888 год.
7. Коклен, «Искусство актера», Москва—Киев, 1909 год.
8. Юрьев, «Несколько мыслей о сценическом искусстве», 1888 год.
9. Ленский, «Заметки актера». Журнал «Артист», № 13.
10. С. Ратов, «Искусство актера». Статьи в библиотеке журнала «Театр и искусство» за 1913 год.
11. Theodor Lessing, «Des Schauspielers Doppelich», статья в книге «Der fröhliche Eselquell».
12. Moëller, «Der Schauspieler», 1926.
13. Kjerbüll-Petersen, «Die Schauspielkunst», 1925.
14. Hagemann, «Die Kunst der Bühne», 1928. Отдел об актере.
15. К. Станиславский, «О ремесле». Статьи в журнале «Культура театра», № 5—6, 1921 год.
16. К. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве». Имеется ряд изданий.
17. К. Таиров, «Записки режиссера», 1921 год.
18. Б. Захава, «Вахтангов и его студия», 1927 год и 1930 год.
19. И. Раппопорт, «Работа актера», 1935 год.
20. В. С. Смышляев, «Техника обработки сценического зрелища», изд. 2-е, 1922 год.
21. Б. Захава, «Природа сценической игры». Журнал «Театр и драматургия», № 9, 1933 год.
22. В. Э. Мейерхольд, «Статьи о театре», изд. «Шиповник», 1912 год.



## Психологические работы

1. А. Binet, «Réflexions sur le paradoxe de Diderot», «L'Année psychologique», 1897.

2. Finbogason, «L'intelligence sympatique», 1913, глава «Le mime».

3. Müller—Freichfels, «Psychologie der Künste», «Handbuch der vergleichenden Psychologie», 1922.

4. И. Лапшин, «О перевоплощаемости в художественном творчестве». Статья в книге «Художественное творчество», 1922 год.

5. В. Бехтерев, «Личность художника в рефлексологическом изучении». Сборник «Арена», 1924 год.

6. Л. Я. Гуревич, «Творчество актера», 1927 год.

7. G. Dumas, «Les Mimiques», «Nouveau traité de psychologie», изд. «Alcan», т. I — отдельные страницы.

8. E. Schnieder, «Empirische Structur psychologische Untersuchungen über den Schauspieler», Zeitschrift für angewandte Psychologie; 1932, B. 42.

9. E. Schnieder, E. Jaensch «Zur Typologie des Schauspielers», 1933.

10. P. Jacobson, «La psychologie de l'acteur». «Revue philosophique», № 5-6, 1934.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>В. Колбановский. О сценических чувствах актера (Предисловие) . . . . .</i>	3
Истории вопроса (Введение) . . . . .	15
Глава I. Постановка проблемы . . . . .	32
Глава II. Сценическая работа и условия возникновения сценических чувств . . . . .	47
Глава III. Характерные особенности сценических чувств . . . . .	69
1. Сценические чувства и внимание . . . . .	70
2. Сценические чувства и волнение . . . . .	77
3. Настоящие ли это чувства? . . . . .	82
4. Длительность сценических чувств . . . . .	87
5. Сила сценических чувств . . . . .	90
6. Течение сценических чувств . . . . .	97
7. Партитура сценических чувств . . . . .	109
8. Сценические чувства в будничной жизни актера . . . . .	114
9. О влиянии житейских состояний на сценические чувства . . . . .	121
Глава IV. Особенности осознания сценических чувств . . . . .	136
1. Фиктивность сценических чувств . . . . .	138
2. Сценические чувства и раздвоение сознания . . . . .	141
3. Сознание произвольности сценических чувств . . . . .	149
4. Сознание публичного испытывания сценических чувств . . . . .	155
5. Выражение сценических чувств . . . . .	157
6. Наслаждение сценическими чувствами . . . . .	164
Глава V. Сценические чувства и творческое сознание актера . . . . .	168



Глава VI. Пути и перспективы . . . . .	185
Приложение: <u>Л. С. Выготский,</u> «К вопро- су о психологии творче- ства актера» . . . . .	197
Краткий указатель литературы по психологии творчества актера . . . . .	212



Редактор Ю. С. Калашников  
Технический редактор А. М. Цыпко  
Корректор Ю. Носова  
Переплет Б. Титов



Сдано в набор 19/I 1936 г.  
Подписано к печати 26/II 1936 г.  
Зак. изд. № 25 Зак. тип. № 11



Х-80 Тираж 5000  
Формат бумаги  $82 \times 110^{1/32}$  п. л.  $13^{1/2}$   
32144 зн. в печ. листе  
12,3 уч. авт. листов



Уполномоченный Главлита Б—16952



Отпечатано  
на бумаге Окуловского писчебумажного  
комбината

11-я тип. и ш.-ф. ФЗУ Мособлполиграфа  
2-я Рыбинская ул., 3

Цена 3 р. 50 к.  
Переплет 1 р. 25 к.





### ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строки</i>		<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
30	15	св.	близко	близкого
80	8	сн.	покорный	покойный
84	2	св.	зело	дело
120	3	св.	неигрываю	наигрываю
144	9	сн.	Касицкой	Косицкой
169	14	св.	принивсят	привносят
191	15	св.	упражнениях	упражнениях
199	13	св.	идзвестной	известной
201	18	сн.	единное	единое

П. М. ЯКОБСОН — Психология сценических чувств актера.



11-я тип. и ш. ФЗУ Мособлполиграфа  
2-я Рыбинская ул., 3

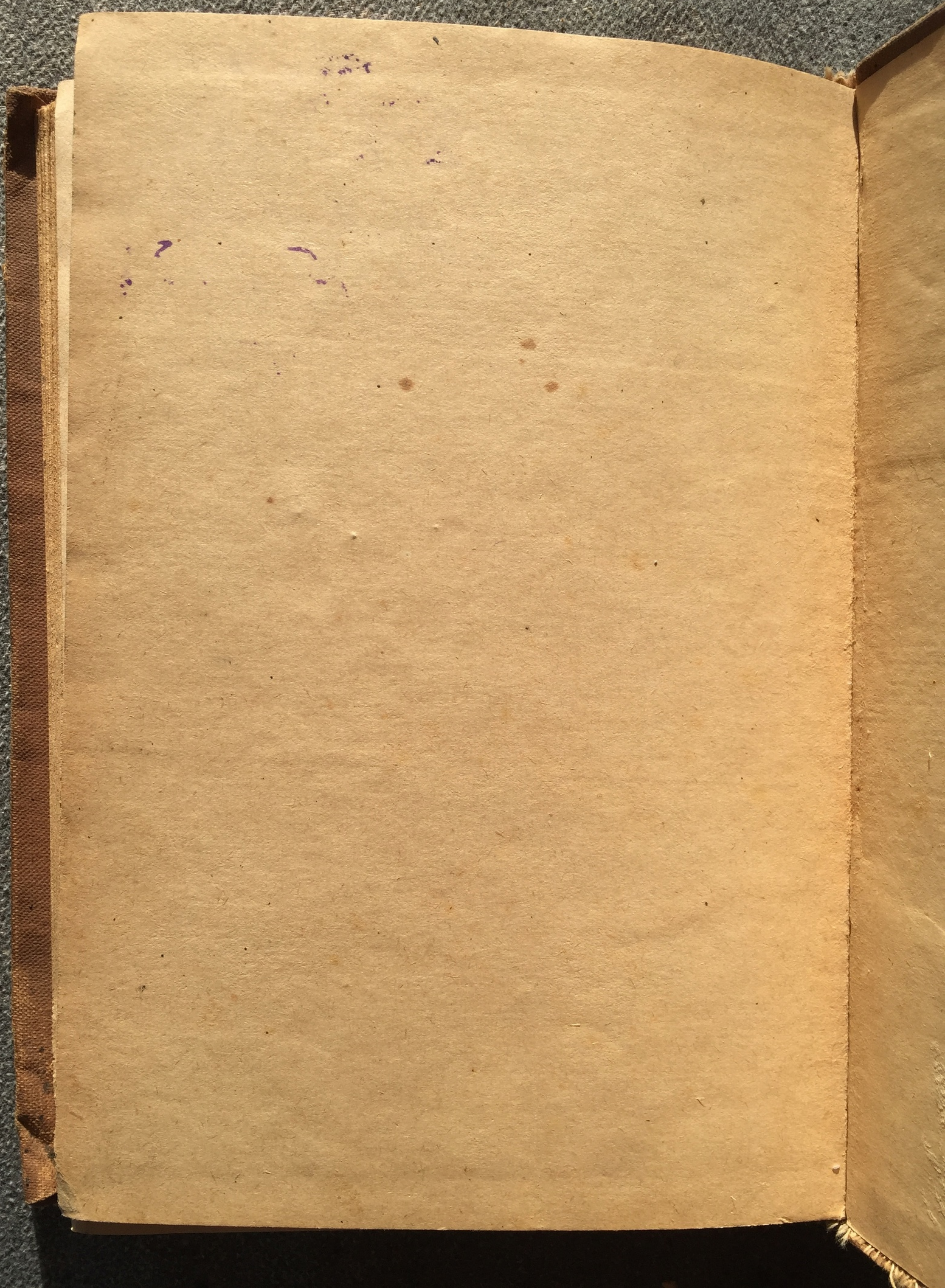
Цена 3 р. 50 к.  
Переплет 1 р. 25 к.



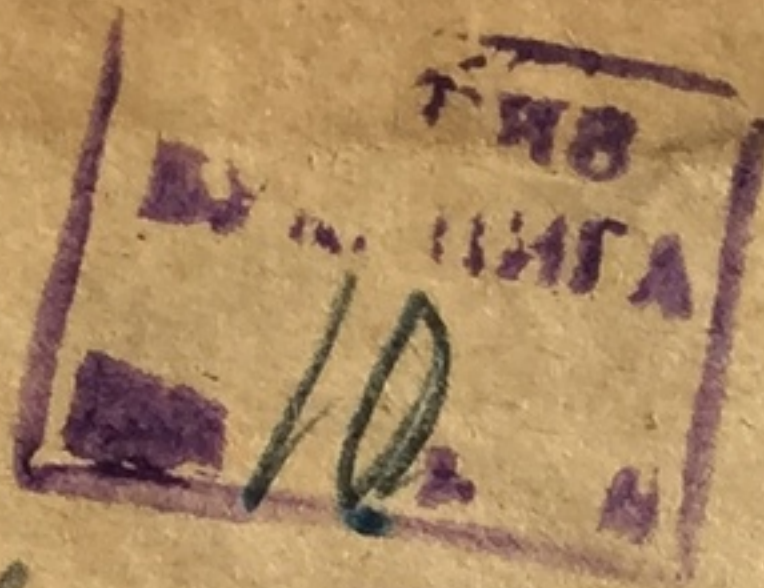






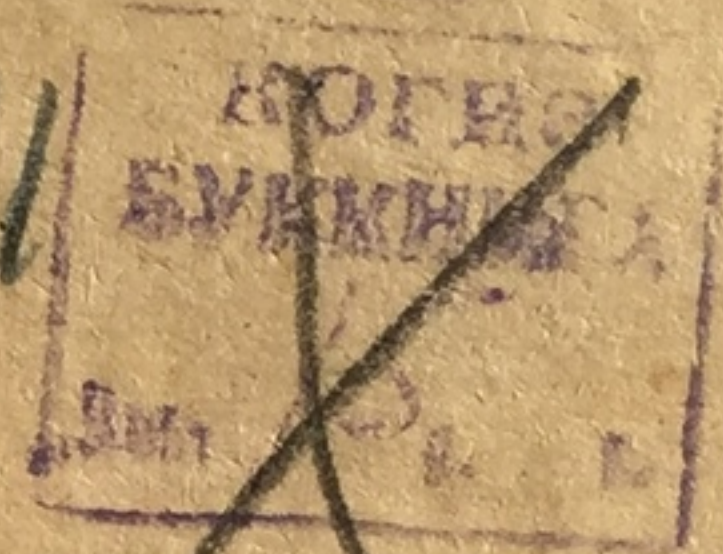






6/900

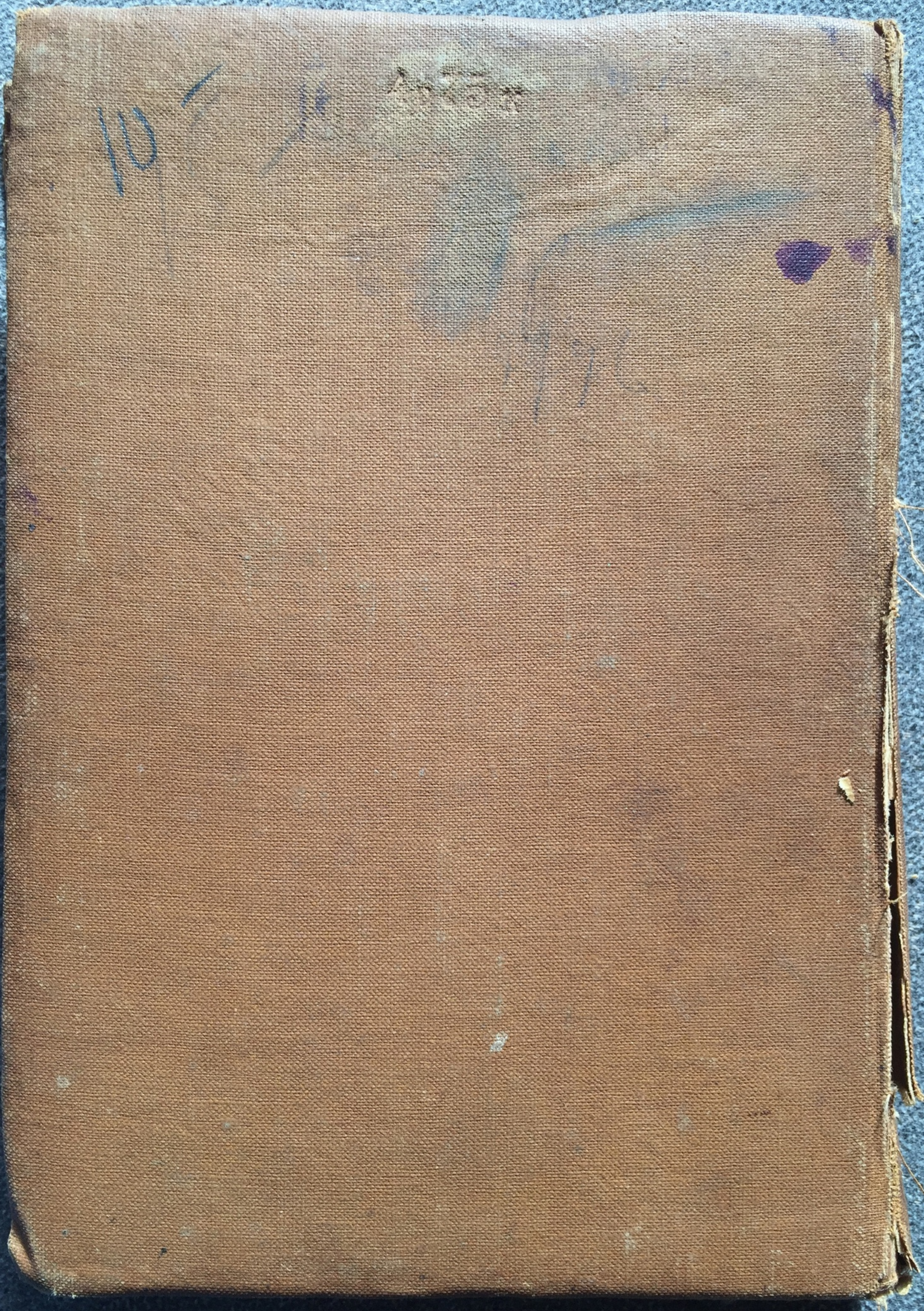
6/11



18/4

855







FOR THE

W. J.





4:53 / 8:47











2:57 / 8:47





























NAPOLI - Museo Nazionale - Cibele in trono.





ROMA - Talia, musa della Commedia (Museo Vaticano)

TALIA





#### НИНА КУКОВЕРОВА

Ленинградскую пионерку Нину Кукуверову Великая Отечественная война застала в деревушке Нечеперь. Как только в деревню вошел враг, Нина начала помогать партизанам. А потом и совсем ушла в лес к партизанам и стала разведчицей. Однажды ее послали в деревню Горы, где расположился карательный отряд. Нина притворилась нищенкой, попрошайкой, вошла в деревню и все подробно разглядела: где штаб, где арсенал, склад горючего. А ночью партизанский отряд разгромил фашистов, Нина указывала командиру все, что высмотрела днем. Много славных боевых дел совершила девочка, но однажды ушла в разведку и не вернулась... Нина Кукуверова награждена медалью «Партизану Отечественной войны» 1-й степени и посмертно орденом Отечественной войны 1-й степени. В 74-й школе (ныне 34-я школа-интернат) Петроградского района Ленинграда на вечерней линейке пионерской дружины, куда Нина Кукуверова зачислена навечно, первым называют ее имя.







НИНА КУКОВЕРОВА





### САНЯ КОЛЕСНИКОВ

Санька. Саня. Сан Саныч... Так называли его боевые друзья. А в указах о награждении звучало неизменно гордо и весомо — Александр Александрович Колесников.

Этот отважный пионер — а победу он встретил четырнадцатилетним! — награжден орденом Славы III степени, орденом Отечественной войны I степени, медалями «За отвагу» — дважды, «За освобождение Варшавы», «За взятие Берлина», «За победу над Германией»...

Сане удавалось то, что оказыва-

лось не под силу взрослым — добывал разведывательные данные буквально под носом у врага. Ему поручили выяснить, куда ведет стратегическая ветка железной дороги, та, что усиленно охранялась фашистами. Саня проследил весь ее путь, а потом, взбираясь на деревья, обозначил его кусками белой материи — с самолетов цель видна была отлично.

Однажды разведчики получили задание взорвать мост. Двое суток вели они наблюдение за охраной — не подобраться, казалось, было к

мосту. И тогда Саня, прихватив взрывчатку, забрался в ящик под вагоном товарняка и, когда поезд приблизился к мосту, поджег бикфордов шнур. Внизу блеснула вода, Саня прыгнул — и тут же страшный взрыв сокрушил и состав, и мост.

Фашистский катер подобрал мальчика. Саню пытали, распяли на стене. Но разведчики отбили своего юного друга, героя. Потом был госпиталь, потом снова родной полк и победный путь до самого Берлина!





ЮТА БОНДАРОВСКАЯ





#### ЮТА БОНДАРОВСКАЯ

Ленинградскую пионерку Юту Бондаровскую Великая Отечественная война застала в деревне под Псковом. Фашисты заняли деревню, и Юта начала помогать партизанам: расклеивала листовки, носила взрывчатку, была связной. Когда полицаи напали на ее след, девочка совсем ушла в лес к партизанам. Ей было тринадцать лет, и ее хотели отправить на Большую землю, но она наотрез отказалась, Юта была отличной разведчицей. Прикинувшись нищенкой с сумой ходила она вокруг гитлеровцев, просила хлеба даже у них, высматривая и выведывая нужные партизанам сведения. С автоматом в руках она участвовала в боях. Когда партизаны соединились с Советской Армией, Юту опять хотели отправить в тыл, но она осталась с партизанами — освобождала Эстонию. Погибла Юта в жестоком бою у эстонского хутора Ростов. Юта Бондаровская посмертно награждена орденом Отечественной войны 1-й степени и медалью «Партизану Отечественной войны» 1-й степени.







IX - 16 — Scène de Comédie grecque (Sculpture antique).  
Fernand Nathan, Editeur, Paris. — 1041



**ВСЕГДА  
не верьте  
тому что  
кажется,  
верьте  
ТОЛЬКО  
доказательствам.**



**Чарльз Диккенс. «Большие надежды» 1861 г.**